

25 grands romans français

résumés et commentés

Gérard Conio



L'Ingénu /

La Princesse de Clèves / La Chute / Jacques le Fataliste / Les Liaisons dangereuses / Le Diable boiteux / Manon Lescaut / Adolphe / Le Rouge et le Noir / La Chartreuse de Parme / La Peau de chagrin / Splendeurs et misères des courtisanes / Madame Bovary / Nana / A rebours / Les Pléiades / A la recherche du temps perdu / La Condition humaine / La Nausée / Thérèse Desqueyroux / Voyage au bout de la nuit / Les Faux-Monnayeurs / Sous le soleil de Satan / Le Hussard sur le toit / Le Rivage des Syrtes .

DC

Collection **marabout service**



EL 80 Y
25357

Afin de vous informer de toutes ses publications, **marabout** édite des catalogues où sont annoncés, régulièrement, les nombreux ouvrages qui vous intéressent. Vous pouvez les obtenir gracieusement auprès de votre libraire habituel.

Du même auteur :

« Witkacy et la crise de la culture européenne », dans :
S.I. Witkiewicz — Les Ames mal lavées — Les Narcotiques (Traduction et notes de Gérard Conio — L'Age d'Homme — 1980)

Le Constructivisme russe, T. I et II (L'Age d'Homme — 1987)

Sauf-Conduit I — La vision russe de l'Occident (L'Age d'Homme — 1987)

Sauf-Conduit II — L'avant-garde russe et la synthèse des arts (L'Age d'Homme — 1990)

Aleksander Wat et le diable dans l'histoire (L'Age d'Homme — 1989)

Lire Proust (Pierre Bordas et Fils — coll. « Littérature vivante » — 1989)

© 1990, **Marabout**, Allier (Belgique).

Toute reproduction d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie ou microfilm est interdite sans autorisation écrite de l'éditeur.

M30770

823

Gérard CONIO

**25 grands romans
français résumés
et commentés**


MARABOUT

DL-08011991-00071

DL-08011991-00071

Les grands romans
français résumés
et commentés



Introduction

Notre choix commence avec *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette qui paraît en 1678. Cela ne signifie certes pas qu'il n'existait pas dans notre langue de roman digne de ce nom avant *la Princesse de Clèves*. L'œuvre de Madame de La Fayette marque, il est vrai, une rupture et une naissance, mais seulement à l'intérieur d'une forme qui existait déjà et qui devait autant aux raffinements psychologiques de la préciosité qu'au génie moraliste du classicisme.

Il ne s'agissait pas là du premier roman, mais d'un roman nouveau qui répondait à l'éclosion de l'esprit moderne, dans la mesure où la modernité était en cette fin du XVII^e siècle l'expression d'une transformation des mœurs et des mentalités. Mais il se distingue surtout par une sobre clarté de l'expression qui le fait sonner aujourd'hui encore sans affectation à nos oreilles.

En cela, un monde sépare ce roman non seulement de l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, parue en 1623, mais également du *Roman comique* de Scarron et du *Roman bourgeois* de Furetière, publiés respectivement, le premier 26 ans, le second seulement 11 ans avant *La Princesse de Clèves*.

Ces œuvres appartiennent à un autre temps : celui d'une littérature qui n'avait pas encore perdu tout lien avec ses racines populaires. Nous les lisons aujourd'hui pour ce qui les rattache à la Renaissance et, au-delà de la rupture humaniste, à un mépris des formes réglées prenant sa source dans la culture médiévale. Leur archaïque saveur, leur truculence, leur liberté de ton et

de style nous donnent la nostalgie d'une littérature de grand air et de grand large qui ferait fi de l'étiquette et des bienséances.

Il serait toutefois incongru de croire que *La Princesse de Clèves* marque la naissance du roman psychologique. La psychologie de l'amour la plus raffinée s'étalait tout au long des milliers de pages de *L'Astrée* (1628), ce roman pastoral d'Honoré d'Urfé, qui faisait le régal des précieuses de l'hôtel de M^{me} de Rambouillet. *L'Astrée* est un chef-d'œuvre devenu illisible pour nous.

Mais si on ne lit plus *L'Astrée*, on lit encore *La Princesse de Clèves*. Ce signe suffit à montrer la modernité du roman de M^{me} de La Fayette. En fait, comme toute grande œuvre inaugurale, *La Princesse de Clèves* se situe exactement à la ligne de partage des eaux. M^{me} de La Fayette se souvient de la grande tradition du roman courtois de Chrétien de Troyes. Bien entendu, ce legs est à mettre en rapport avec le courant précieux qui constitue l'ultime reviviscence de l'idéologie féodale au moment où la classe aristocratique entre en agonie. Mais M^{me} de La Fayette apporte un ton et un style nouveaux qui, par leur concision, leur naturel, introduisent dans le roman l'esthétique du classicisme.

Il faut rappeler que le roman n'est pas encore un genre à part entière. Il n'est pas l'objet d'une grande considération dans la doctrine classique. Cela n'est pas en contradiction avec la vogue des romans de M^{lle} de Scudéry et de La Calprenède, car l'engouement pour un genre qui relève du pur divertissement est à rapprocher de celui, aujourd'hui, que suscite la bande dessinée.

En termes de statut littéraire, le roman n'était pas plus estimé au Grand Siècle que la bande dessinée ne l'est aujourd'hui du point de vue de la hiérarchie des genres. En fait, pour bien comprendre l'évolution du roman, il faut le replacer dans l'histoire des théories littéraires. Il y a toujours eu un genre noble, dominant, qui était pour les autres une sorte de pôle d'attraction. Au XVI^e siècle, c'était la poésie. Le poète était au

sommet de la pyramide; d'ailleurs, tous les membres de La Pléiade étaient principalement poètes. Le théâtre lui-même n'était qu'une sous-catégorie : il représentait la poésie dramatique, à côté de la poésie lyrique, épique, etc.

Aujourd'hui, on considère les romans de Rabelais comme des sommets de la littérature universelle. Si on les envisage dans le contexte de leur temps, ces romans permettent seulement de mesurer la marginalité de leur auteur par rapport à la culture officielle. Celui-ci s'empare d'une tradition populaire qu'il remodèle entièrement de l'intérieur. Mais il se servira justement de cette veine plébéienne comme d'un ferment de subversion et de force explosive.

Au XVII^e siècle, siècle de l'apogée du théâtre et, au sein du théâtre, du genre noble, la tragédie, le roman est un genre très mineur. Il suit une évolution parallèle à un autre genre négligé lui aussi par les théoriciens du classicisme : la comédie, à laquelle Molière donnera ses lettres de noblesse en la hissant au niveau de la tragédie que bientôt elle remplacera.

Le XVIII^e siècle verra le triomphe à la fois de la comédie et du roman. Mais dans cette rotation des modèles de référence, le roman ne connaîtra son absolu sommet qu'au début du XX^e siècle, lorsque, grâce à Marcel Proust, il prétendra supplanter le théâtre lyrique, qui avait été lui-même révolutionné par Wagner, dans la création d'une œuvre d'art total.

Tout au long du XIX^e siècle, le roman s'enrichira de formes et d'esthétiques variées à travers les œuvres monumentales de Balzac, de Stendhal, de Flaubert et de Zola. Il serait cuistre de déceler à tout prix une progression formelle dans cette succession d'écoles. Mais n'oublions pas que pour Stendhal qui est devenu depuis le modèle même du pur romancier, le roman ne fut qu'un pis-aller qu'il avait choisi pour se consoler de ses échecs dans le domaine du théâtre. Sans doute est-ce avec Balzac que le roman prend entièrement possession de lui-même, de son autonomie esthétique, mais en se nourrissant plus que jamais de sève populaire à

travers la mode du roman-feuilleton que nous retrouvons chez un auteur aussi distingué qu'Arthur de Gobineau.

Pour les romantiques encore, le genre par excellence restait le théâtre. C'est là que se livra la bataille décisive, celle d'Hernani. Dans les querelles d'écoles, le roman attirait peu l'attention.

De cet inconvénient, le roman tira sa principale vertu : une confondante liberté. Il devint le refuge de l'imagination qui, partout ailleurs, étouffait sous la contrainte des règles ou, comme au théâtre et, plus tard, au cinéma, de nécessités inhérentes aux conditions mêmes des moyens d'expression. Rien de tel dans le roman : aussi bien par son histoire que par sa nature même, il était le lieu où tout était permis et où, sans se soucier des limites de l'espace et du temps, il semblait ne pas y avoir de borne à la fantaisie de l'auteur.

Mais cette extraordinaire ouverture, si elle correspondait à l'absence de contraintes extérieures, ne signifiait pas pour autant une totale absence de règles. Bien au contraire, le roman, livré à lui-même, dut s'inventer ses propres règles. Privé de point d'appui et de point de repère, chaque romancier, devant sa page blanche, est appelé à réinventer le monde. Le genre doit sa difficulté mais aussi sa force de fascination à cette discipline intérieure que chaque auteur doit chaque fois se donner en fonction des exigences d'une forme qui doit créer son propre moule. Cette vocation d'autonomie devait faire du roman un terrain privilégié pour l'application des principes de la nouvelle esthétique, celle dite du modernisme et qui est née à peu près avec notre siècle. L'idée selon laquelle chaque forme engendrait son propre sens convenait parfaitement à un genre par définition protéiforme.

Vorace, le roman se nourrit de tous les matériaux, de tous les modes d'expression qu'il trouve à sa portée. Non seulement il vit d'emprunts et pille allègrement les autres genres, mais il est à la limite des genres et sans cesse appelé à se dépasser lui-même, à se dévorer lui-

même. L'essai, l'autobiographie, le théâtre et même la poésie vont le requérir tour à tour et parfois en même temps.

Le roman tire son miel de ses lacunes, de sa mobilité, de son incapacité à se prêter à un carcan doctrinal. Il n'a cessé de prospérer sur la ruine des systèmes et des écoles. Rien de moins propice à la théorisation et à la codification que cette forme en perpétuel mouvement, qui se fait et se défait sans jamais tenir à un point fixe, à un modèle à imiter ou à subvertir.

Le roman ne pouvait donc être que suspect à la doctrine classique, autant à cause de son indétermination fondamentale que parce que, s'identifiant à la fiction, il ouvrait la porte à l'imagination, « la folle du logis », l'adversaire de la raison. Dans ce sens l'expression de « roman classique » est presque une contradiction dans les termes. M^{me} de La Fayette a tiré le roman de son état subalterne, comme Molière l'a fait de la comédie. Mais en cela, l'un et l'autre sont sortis des limites de la doctrine. Ils se sont émancipés des contraintes formelles et ont violé la lettre du classicisme pour en retenir l'esprit, la quintessence. On pourrait dire plus simplement que M^{me} de La Fayette a ouvert au roman de nouvelles possibilités et en a fermé d'autres.

C'est pourquoi aussi il est plus satisfaisant de parler des « *métamorphoses du roman* » que d'une « *évolution du roman* ». En effet, si le roman a vraiment attendu l'individualisme et l'éclectisme de notre époque pour s'épanouir et proliférer, il s'est distingué de tout temps par sa capricieuse diversité. On peut certes se demander ce que des œuvres presque exactement contemporaines comme *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac et *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, ou encore *La Condition humaine* de Malraux et le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, ont de commun. Mais on était déjà en droit de se le demander au XVIII^e siècle à propos de romans aussi différents que *L'Ingénu* et *Jacques le Fataliste*, d'auteurs appartenant pourtant au même Parti des Lumières.

Le choix que nous présentons permet une approche globale des principaux accomplissements du roman français. Il devrait permettre à ceux qui le souhaitent, en lisant les œuvres, de se frayer un chemin au travers d'une production foisonnante.

Liste des romans présentés par ordre chronologique

1. **1678.** *La Princesse de Clèves*
de Madame de La Fayette 13
2. **1707.** *Le Diable boiteux*
d'Alain René Lesage 47
3. **1728-1731.** *Histoire du Chevalier des Grieux
et de Manon Lescaut* de l'abbé Prévost 67
4. **1767.** *L'Ingénu* de Voltaire 85
5. **1782.** *Les Liaisons dangereuses*
de Pierre Choderlos de Laclos 103
6. **1796.** *Jacques le Fataliste et son maître*
de Denis Diderot 139
7. **1816.** *Adolphe* de Benjamin Constant 159
8. **1830.** *Le Rouge et le Noir* de Stendhal 175
9. **1831.** *La Peau de chagrin*
d'Honoré de Balzac 193
10. **1838-1847.** *Splendeurs et misères
des courtisanes* d'Honoré de Balzac 209
11. **1839.** *La Chartreuse de Parme* de Stendhal .. 233
12. **1857.** *Madame Bovary* de Gustave Flaubert . 251
13. **1874.** *Les Pléiades*
de Joseph Arthur de Gobineau 271

12 / *Liste des romans*

14.	1880.	<i>Nana</i> d'Emile Zola	289
15.	1884.	<i>A rebours</i> de Joris-Karl Huysmans	309
16.	1913-1927.	<i>A la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust	327
17.	1925.	<i>Les Faux-Monnayeurs</i> d'André Gide ..	359
18.	1926.	<i>Sous le soleil de Satan</i> de Georges Bernanos	381
19.	1927.	<i>Thérèse Desqueyroux</i> de François Mauriac	401
20.	1932.	<i>Voyage au bout de la nuit</i> de Louis-Ferdinand Céline	415
21.	1933.	<i>La Condition humaine</i> d'André Malraux	439
22.	1938.	<i>La Nausée</i> de Jean-Paul Sartre	459
23.	1951.	<i>Le Hussard sur le toit</i> de Jean Giono ..	483
24.	1951.	<i>Le Rivage des Syrtes</i> de Julien Gracq ..	501
25.	1956.	<i>La Chute</i> d'Albert Camus	525

La Princesse de Clèves

1678

M^{me} de La Fayette

Le premier roman moderne

La Princesse de Clèves ouvre véritablement l'histoire du roman moderne. Son auteur, Madame de La Fayette, était une grande dame de l'aristocratie qui avait fréquenté les salons précieux et s'était liée d'amitié avec quelques hommes de lettres, dont le grammairien Ménage, le nouvelliste Segrais et surtout avec le duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*. Avant de produire ce chef-d'œuvre qui lui apportera la consécration, M^{me} de La Fayette avait déjà publié plusieurs romans historiques dans l'esprit de cour. Dans *La Princesse de Clèves*, elle ne gardera de ce genre alors à la mode que le cadre formel et déplacera le centre d'intérêt sur les caractères et la psychologie des personnages.

Certes, elle décrira avec la plus scrupuleuse exactitude la cour d'Henri II où elle a situé son intrigue. Mais déjà dans le choix de ses héros, elle fera preuve d'un mélange de fantaisie et de rigueur. Si M. de Clèves a bien existé, si le portrait que trace M^{me} de La Fayette de M. de Nemours doit beaucoup aux chroni-

ques du temps, si même la passion qu'elle lui attribue pour M^{me} de Clèves est calquée sur la passion réelle que ce prince avait éprouvée pour Anne d'Este, l'héroïne qui donne son titre au roman n'a existé que dans l'imagination de l'auteur.

Les mœurs du siècle précédent ne sont qu'un prétexte pour une analyse des sentiments qui tirera sa vérité de l'expérience et de l'observation personnelles, mais, plus encore, d'une préoccupation psychologique et morale propre à la doctrine classique. Le mérite de M^{me} de La Fayette sera essentiellement de transférer dans le domaine romanesque, considéré alors comme mineur, des ambitions qui s'étaient surtout exercées au théâtre et dans les œuvres d'idées. *La Princesse de Clèves* est à peu près contemporaine de *Phèdre* et ce n'est pas un hasard : il y a entre le roman de M^{me} de La Fayette et la tragédie de Racine d'étonnantes affinités dans la peinture de la passion.

Mais surtout la grandeur de *La Princesse de Clèves* est dans la force et l'originalité avec lesquelles M^{me} de La Fayette a su réunir, avec une concision et une profondeur exemplaires, les grandes tendances de son temps. Admiratrice de Corneille, mais pénétrée de l'austérité janséniste, elle saura se souvenir dans l'analyse du sentiment amoureux des nuances que les précieuses fixaient sur la carte du Tendre. Enfin, la victoire que M^{me} de Clèves remporte à la fin sur elle-même, quand tous les obstacles extérieurs sont écartés, doit autant à la générosité cartésienne qu'à l'optimisme humaniste des fondateurs du classicisme.

Le cercle sans issue dans lequel M^{me} de La Fayette enferme ses trois personnages deviendra une référence pour tous les romanciers futurs. Elle a su transformer un sujet banal pour en tirer une vision lucide et distanciée de l'amour. Elle transformera ainsi un genre jusqu'alors méprisé en se posant, avec les moyens du roman, en égale des grands moralistes et des grands dramaturges de son siècle.

Résumé

Les malheurs de la galanterie

L'action se passe dans les dernières années du règne d'Henri II qui mourut tragiquement le 10 juillet 1559 : il périt dans un tournoi, l'œil percé par la lance du comte de Montgomery. Le cadre en est la cour de ce roi qui donnait l'exemple de la galanterie en affichant sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois. L'auteur décrit tout d'abord les mœurs de cette société aristocratique exclusivement occupée d'amour et de fêtes, de plaisir et de gloire.

Après avoir dessiné, dans une perspective historique, un tableau général et objectif de la cour, le récit se concentre rapidement sur quelques personnages autour desquels va se nouer l'intrigue romanesque : le duc de Nemours, le prince de Clèves, enfin, l'héroïne du livre, Mademoiselle de Chartres. Celle-ci pouvait prétendre aux plus grands partis pour son nom et pour son rang autant que pour sa beauté, mais elle sera victime des luttes d'influence qui opposent la reine, Catherine de Médicis, la reine dauphine, Marie Stuart et la duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers. Celle-ci usera de son pouvoir sur Henri II pour faire échouer le projet de Madame de Chartres de faire épouser à sa fille un prince de sang. De crainte de déplaire au roi, tous les soupirants se désistent à l'exception du prince de Clèves, qui fait passer son amour au-dessus de son intérêt de caste. C'est ainsi que Mademoiselle de Chartres deviendra princesse de Clèves.

Il est précisé cependant que ces péripéties se déroulèrent en l'absence du duc de Nemours, présenté comme un « chef-d'œuvre de la nature » et un irrésistible séducteur. Celui-ci se trouvait pendant ce temps à Bruxelles et avait l'esprit rempli d'un grand projet qui lui avait été soufflé par le roi lui-même : gagner la main d'Elisabeth, la nouvelle reine d'Angleterre. Il revient à Paris pour assister au mariage du duc de Lorraine avec Claude de France, seconde fille du Roi. C'est au cours de ces festivités qu'il rencontre la princesse de Clèves dont il devient amoureux. Eblouis l'un par l'autre, ils continuent à se voir chez la reine dauphine, dont le duc est un familier et qui

accorde sa protection et son amitié à la princesse. M^{me} de Chartres met alors sa fille en garde contre les dangers auxquels son penchant pour le duc expose son honneur, sa « gloire ». Pour la mettre en garde, elle lui dévoile les secrets des aventures galantes de la cour : « *Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité.* » Elle lui raconte les amours de la duchesse de Valentinois qui a été successivement la maîtresse de François I^{er} et de Henri II.

On apprend qu'avant de rencontrer la princesse de Clèves, le duc de Nemours était épris de la reine dauphine. A présent, il perd jusqu'au souvenir des femmes qu'il a aimées auparavant et, s'il va souvent chez la reine, c'est avec l'espoir d'y rencontrer la princesse. Il renonce également à faire le voyage d'Angleterre.

Nemours entoure sa passion d'une discrétion qui n'est pas dans les usages de la galanterie : « *Madame de Clèves lui paraissait d'un si grand prix qu'il se résolut de manquer plutôt à lui donner des marques de sa passion que de hasarder de la faire connaître au public.* » Une sorte de jeu secret commence alors entre les deux « amants » qui, sous le couvert des bien-séances, essayent de se rejoindre, de se donner des signes de leur réciproque inclination. Pourtant, la partie est inégale, car si la princesse de Clèves a deviné la passion du duc de Nemours, celui-ci ignore encore qu'il est payé de retour. Contrairement à son habitude, la princesse ne dit mot à sa mère sur ce sujet, alors qu'elle avait l'habitude de lui parler de ses autres soupirants. Madame de Chartres sait fort bien interpréter ce silence et comprend que sa fille éprouve pour un autre homme des sentiments qu'elle n'a jamais éprouvés pour son mari. C'est alors que survient l'épisode du bal chez le Maréchal de Saint-André. Ayant appris indirectement que le duc de Nemours trouvait qu'« *il n'y a point de souffrance pareille à celle de voir sa maîtresse au bal, si ce n'est de savoir qu'elle y est et de n'y être pas* », la princesse feint d'être malade pour répondre secrètement à ce désir. Inquiète de ces marques d'une violente inclination, Madame de Chartres essaie de prévenir sa fille contre le duc de Nemours en lui faisant croire que ce dernier est toujours épris de la reine dauphine. C'est pourquoi quand celle-ci lui fait remarquer le

changement d'humeur du duc, elle ne croit pas en être la cause. Cette déception provoquée par les confidences de sa mère contribue d'ailleurs à aiguïser sa passion. Mais, d'une part, les assurances qu'elle reçoit de la reine dauphine sur l'inconsistance des soupçons insinués par Madame de Chartres, d'autre part le comportement du duc à son égard lui donnent à penser qu'elle n'est peut-être pas étrangère à la soudaine mélancolie que tous remarquent chez ce bourreau des cœurs.

Pendant que la princesse est partagée entre les charmes de l'amour et la douleur, en y cédant, de manquer à ses devoirs, Madame de Chartres tombe gravement malade et se trouve rapidement à la dernière extrémité. Le discours qu'elle tient à sa fille avant de mourir pour la mettre en garde contre « *les malheurs de la galanterie* » constitue l'épilogue de cette première partie en même temps qu'il est comme la clé de voûte du roman tout entier.

Une retraite interrompue

La mort de sa mère plonge la princesse de Clèves dans un violent chagrin qui doit beaucoup au désarroi et à la solitude où elle se trouve soudain dans le combat qu'elle a décidé de livrer à sa passion. Tourmentée par un sentiment de faute envers son mari, « *elle lui témoignait plus d'amitié et plus de tendresse qu'elle n'avait encore fait* ». Elle se retire avec lui à la campagne, obéissant ainsi au dernier vœu de sa mère et refuse de revoir Nemours. Le prince de Clèves est cependant obligé de s'absenter certains jours afin de sacrifier aux obligations de la cour. L'une des causes de son absence est la mort de M^{me} de Tournon. Le récit des intrigues amoureuses de celle-ci occupe le début de la deuxième partie du roman et fait pendant à la carrière de Diane de Poitiers qui avait été racontée par Madame de Chartres à sa fille pour lui ouvrir les yeux sur les dangers de la cour et la mettre en garde contre les pièges de la galanterie. En racontant à son épouse l'histoire de la perfide Madame de Tournon qui avait promis sa main à deux hommes à la fois, les trompant ainsi l'un et l'autre, le prince de Clèves livre une confidence personnelle grosse de conséquences pour la suite du roman : « *La sincérité*

me touche d'une telle sorte que je crois que si ma maîtresse, et même ma femme, m'avouait que quelqu'un lui plût, j'en serais affligé sans en être aigri. Je quitterais le personnage d'amant ou de mari, pour la conseiller et pour la plaindre. » Puis, après avoir évoqué un exemple aussi éclatant d'inconstance amoureuse, le prince insiste pour que la princesse quitte sa retraite et reprenne la vie de cour. Elle accepte, persuadée que les exhortations de sa mère avant sa mort et le chagrin du deuil ont effacé son amour pour le duc de Nemours.

Mais, dès son retour, elle reçoit la visite de la dauphine qui, lui relatant pour la distraire les potins de la cour, lui apprend que le duc de Nemours est passionnément amoureux d'une personne dont il tait obstinément l'identité à ses meilleurs amis et que *« cet amour est assez fort pour lui faire négliger ou abandonner, pour mieux dire, les espérances d'une couronne »*.

Le duc de Nemours lui rend une visite de condoléance et réussit habilement à la voir en tête à tête : *« Cette princesse était sur son lit, il faisait chaud, et la vue de M. de Nemours acheva de lui donner une rougeur qui ne diminuait pas sa beauté. Il s'assit vis-à-vis d'elle, avec cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions. Il demeura longtemps sans pouvoir parler. M^{me} de Clèves n'était pas moins interdite, de sorte qu'ils gardèrent assez longtemps le silence. »* Engageant enfin la conversation, le duc de Nemours fait à mots couverts l'aveu de sa passion; troublée, interdite, la princesse *« demeurait sans répondre »*. L'arrivée du prince de Clèves vient interrompre l'entretien. La princesse comprend alors qu'*« elle s'était trompée lorsqu'elle avait cru n'avoir plus que de l'indifférence pour M. de Nemours. Ce qu'il lui avait dit avait fait toute l'impression qu'il pouvait souhaiter et l'avait entièrement persuadée de sa passion. Les actions de ce prince s'accordaient trop bien avec ses paroles pour laisser quelque doute à cette princesse. Elle ne se flatta plus de l'espérance de ne le pas aimer; elle songea seulement à ne lui en donner jamais aucune marque. »*

Le vol du portrait

Prétextant son deuil, la princesse mène depuis ce jour une vie recluse. Désespéré de ne plus avoir l'occasion de la voir, le duc de Nemours fuit lui aussi les divertissements de la cour. Mais le prince de Clèves oblige sa femme à reparaitre dans le monde. Le duc de Nemours en profite pour multiplier, toujours avec une discrétion extrême, les signes de son amour. La princesse de Clèves elle-même se laisse aller à une jalousie qui attise son inclination quand elle pense à « *l'affaire d'Angleterre* » toujours en suspens.

Le duc de Nemours dérobe son portrait qu'elle avait confié à la reine dauphine. La princesse s'aperçoit du manège du duc, mais, très embarrassée, prise au piège, et au fond, heureuse de l'être, elle ne peut intervenir. M. de Nemours en profite pour lui demander le secret, ce qui crée entre eux une complicité. Consciente que son comportement laisse deviner ses sentiments à celui qu'elle aime, la princesse éprouve des remords en songeant aux conseils de sa mère et à « *ce que M. de Clèves lui avait dit sur la sincérité en lui parlant de M^{me} de Tournon [...]; il lui sembla qu'elle devait lui avouer l'inclination qu'elle avait pour M. de Nemours. Cette pensée l'occupa longtemps; ensuite elle fut étonnée de l'avoir eue, elle y trouva de la folie, et retomba dans l'embarras de ne savoir quel parti prendre.* »

La lettre perdue

Désormais, les obstacles extérieurs qui pouvaient venir du côté du duc sont écartés puisque celui-ci n'a donné suite ni au projet de mariage avec la reine d'Angleterre, ni à son ancienne liaison avec la reine dauphine. Tout montre donc qu'il se consacre entièrement à son amour pour la princesse et celle-ci comprend qu'elle ne peut compter que sur elle-même pour triompher d'une passion qu'elle brûle de partager. C'est alors que prend place l'épisode de « *la lettre perdue* ».

L'incident survient au moment où, à l'occasion d'une partie de paume, au cours de laquelle le duc de Nemours avait été blessé, la princesse de Clèves n'avait pu dissimuler son émotion ni devant le duc lui-même, ni devant le chevalier de

Guise, qui n'avait cessé de l'aimer depuis l'échec de sa tentative de mariage. La reine dauphine met la princesse dans la confiance d'une lettre tombée de la poche de Nemours. Il s'agit d'une lettre d'amour d'une femme que la princesse croit adressée à Nemours et qui la persuade que celui-ci « *ne l'aimait pas comme elle l'avait pensé et qu'il en aimait d'autres qu'il trompait comme elle* ». Elle ne peut cacher le dépit et la jalousie qu'elle en ressent. Nemours s'en aperçoit et s'empresse de se justifier, ce qui crée entre eux un nouveau lien.

En effet, la lettre n'était pas adressée au duc mais à son ami intime, le vidame de Chartres, qui, amant de la reine Catherine de Médicis, et craignant à la fois la fureur de celle-ci pour lui-même et pour la dame en question, Madame de Thémynes, avait supplié Nemours de le couvrir. C'est pourquoi ce dernier avait fait courir le bruit que la lettre lui était destinée.

Comme la princesse de Clèves se trouve en possession de la lettre, qu'il faut donner le change, car la reine ayant eu vent de l'histoire soupçonne le vidame d'en être le véritable objet et, de plus, s'imagine que la reine dauphine — Marie Stuart, qu'elle déteste — est mêlée à cette intrigue, ils décident d'écrire ensemble une autre lettre que l'on substituera à la vraie. C'est le prétexte de moments délicieux dont le plaisir est légitimé pour la princesse par la présence de son mari ainsi que par la nécessité de venir en aide à son oncle le vidame. Elle n'en est pas moins consciente de son impuissance à lutter contre son amour et décide de se retirer à la campagne. Le prince de Clèves a beau lui faire valoir les obligations dues à leur rang et qui leur imposent de paraître à la cour, elle s'enferme dans leur résidence de Coulommiers.

L'aveu

Le duc de Nemours, affligé de ne plus la voir, cherche une occasion de la rencontrer et, dans cette intention, rend visite à sa sœur, la duchesse de Mercœur, qui habite non loin de Coulommiers. Un jour, lors d'une partie de chasse, il s'écarte dans la forêt et s'introduit dans le pavillon où réside Madame de Clèves. L'intrusion de Nemours coïncide exactement avec l'arrivée du prince de Clèves. Inquiet de l'absence

prolongée de sa femme, le prince a quitté momentanément la cour où il se trouvait, à Compiègne, auprès du Roi, pour venir lui demander des explications de son étrange conduite. Poussé par la curiosité, caché dans une pièce voisine, le duc de Nemours assiste à leur conversation, au cours de laquelle la princesse avoue à son mari qu'elle aime un autre homme, sans toutefois lui révéler l'identité de celui-ci.

Cette scène de l'aveu est un moment crucial de l'œuvre, car elle éclaire le caractère de la princesse de Clèves en même temps qu'elle montre dans quel piège l'enferme son parti pris de sincérité absolue.

C'est là que se nouent définitivement les relations entre les trois personnages. Une confidence arrachée par le prince à sa femme à propos du portrait dérobé convainc Nemours « *que c'était lui qu'elle ne haïssait pas* ». Chacun est déchiré par des sentiments contradictoires : le prince n'en aime que plus sa femme pour l'estime qu'elle lui témoigne, mais il est rongé par la jalousie et la certitude de ne pouvoir jamais être aimé. Nemours se trouve « *cent fois heureux et malheureux tout ensemble* » car le courage et la fermeté de la princesse en la montrant tellement supérieure aux autres femmes redoublent son amour pour elle mais lui montrent en même temps qu'il est vain d'attendre d'elle des marques de cet amour qu'elle vient d'avouer au prince justement pour s'empêcher à tout jamais d'avoir à le déclarer à lui-même. Quant à la princesse, elle est « *épouvantée* » par la hardiesse de son acte, et craint qu'il n'ait pour effet de la séparer davantage encore de son mari. Toutefois, elle s'en félicite comme du seul remède capable de la détourner de Nemours.

Une indiscretion imprudente

Le prince de Clèves finit par découvrir quel est son heureux rival. Mais un nouvel épisode vient encore compliquer la situation. Ne pouvant résister au désir de partager avec quelqu'un le secret de l'héroïque conduite de la princesse, le duc de Nemours en a fait confidence au vidame de Chartres sans toutefois trahir le nom de la princesse et en prétendant n'avoir lui-même dans tout cela qu'un rôle de témoin. La rumeur ne s'en répand pas moins à la cour et revient aux

oreilles de la princesse qui accuse son mari d'avoir trop parlé dans le dessein d'en savoir plus. Le prince apprend ainsi que Nemours est à la source de ces bruits. Il fait grief à sa femme de l'imprudencce qu'elle lui reproche, car ils ne peuvent, ni l'un ni l'autre, se douter de la vérité.

Ce malentendu les éloigne encore plus l'un de l'autre. Cependant, le duc de Nemours se désole d'une indiscretion qu'il tâche en vain de rattraper. Il cherche à avoir avec elle une explication pour se justifier. De son côté, la princesse perd pour Nemours l'estime que lui avait inspirée jusque-là le tact avec lequel il avait su manifester son amour en évitant de la compromettre.

Lors des fêtes données en l'honneur des fiançailles de Madame, la princesse Elisabeth de France, avec le roi d'Espagne, Henri II est gravement blessé dans un tournoi par le comte de Montgomery et meurt peu après. Son fils François II lui succède et la reine dauphine Marie Stuart devient reine de France; la reine mère Catherine de Médicis doit lui céder le pas.

La princesse de Clèves refuse d'assister aux cérémonies du sacre à Reims et décide de se retirer à Coulommiers. Le duc de Nemours cherche à lui parler, mais elle l'éconduit. Apprenant par des tiers que le duc de Nemours se trouvait en visite chez sa femme et qu'il y était resté seul, le prince de Clèves se précipite pour interrompre leur entretien. Apprenant que le duc de Nemours est le seul visiteur qu'elle n'ait point reçu, cela confirme ses soupçons. Il l'accable de reproches. Ils reconnaissent alors tous les deux qu'ils se sont trompés en attendant l'un de l'autre des « choses impossibles ». Le prince dit à sa femme que par son aveu elle « l'a rendu le plus malheureux homme du monde », car il ne saura jamais exactement ce qui s'est passé entre elle et Nemours. C'est leur dernier entretien avant le départ du prince pour Reims. Le prince écrit de Reims à sa femme « une lettre pleine d'affliction, d'honnêteté et de douceur ». La réponse qu'elle lui fait le rassure par son ton de vérité. Quant à la princesse, l'estime que lui inspire son mari « affaiblissait l'idée de M. de Nemours; mais ce n'était que pour quelque temps; et cette idée revenait bientôt plus vive et plus présente qu'auparavant ».

La visite à Coulommiers

Recluse à Coulommiers, la princesse de Clèves reçoit la visite de M^{me} de Martigues, nouvelle amante du vidame de Chartres, celle pour laquelle il avait quitté M^{me} de Thémines. De retour à la cour, M^{me} de Martigues raconte chez la Reine, en présence de M. de Nemours et de M. de Clèves, sa visite à Coulommiers. Elle ajoute que la princesse de Clèves a plaisir à se promener une partie de la nuit dans son pavillon de la forêt. Cela donne à Nemours l'idée de chercher à l'y voir.

Le prince de Clèves, soupçonnant le projet de son rival, charge un gentilhomme de sa suite d'espionner le duc. Celui-ci se rend à Coulommiers et attend la nuit pour épier la princesse. Il la voit en déshabillé et surprend des preuves indubitables de l'amour qu'elle lui porte. *« Elle faisait des nœuds à une canne fort extraordinaire qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui M^{me} de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Puis elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'un grand tableau, 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. »* Nemours attend le moment où elle s'éloignera de ses femmes pour essayer de lui parler. Mais il craint de la troubler et de lui déplaire. Il avance avec tant de trouble *« qu'une écharpe qu'il avait s'embarrassa dans la fenêtre, en sorte qu'il fit du bruit. M^{me} de Clèves tourna la tête, et, soit qu'elle eût l'esprit rempli de ce prince, ou qu'il fût dans un lieu où la lumière donnait assez pour qu'elle le pût distinguer, elle crut le reconnaître et sans balancer ni se retourner du côté où il était, elle entra dans le lieu où étaient ses femmes ».*

La nuit du lendemain, le duc de Nemours retourne à Coulommiers, dans l'espoir de revoir la princesse et peut-être de lui parler. Mais les portes du pavillon sont fermées. Cependant le gentilhomme chargé de l'observer l'a suivi jusqu'au même lieu que la veille et l'a vu entrer dans le même jardin. Le surlendemain, le duc, en compagnie de sa sœur, la duchesse de Mercœur, rend une visite « de courtoisie » à la

princesse. Il glisse des allusions à son intrusion nocturne. Pour éviter de rester seule avec lui, elle raccompagne la duchesse de Mercœur jusqu'à la lisière de la forêt. Le duc est contraint de la quitter et rentre à Paris sans avoir pu lui parler.

Un malentendu mortel

Le gentilhomme qui l'avait espionné va rendre compte des résultats de sa mission au prince de Clèves. Persuadé de la trahison de sa femme, celui-ci tombe malade de désespoir et meurt peu après. Il a une dernière explication avec la princesse, et, malgré sa volonté initiale de se taire il ne peut s'empêcher de lui reprocher ce qu'il croit être sa trahison : « ... *je meurs du cruel déplaisir que vous m'avez donné. Fallait-il qu'une action aussi extraordinaire que celle que vous aviez faite de me parler à Coulommiers eût si peu de suite ?* » Il lui reproche surtout son aveu : « ... *j'ai regretté ce faux repos dont vous m'avez tiré* ».

Enfin il lui réitère l'expression de son amour et ajoute : « ... *vous connaîtrez la différence d'être aimée, comme je vous aimais, à l'être par des gens qui, en vous témoignant de l'amour, ne cherchent que l'honneur de vous séduire.* » Stupéfaite et indignée de ces accusations, la princesse raconte dans le détail tout ce qui s'était passé à Coulommiers : « *Elle lui parla avec tant d'assurance et la vérité se persuade si aisément lors même qu'elle n'est pas vraisemblable, que M. de Clèves fut presque convaincu de son innocence.* »

Il lui dit alors en mourant ces dernières paroles : « *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 pour un autre.* »

La mort d'un mari pour qui, faute d'amour, elle éprouvait une profonde estime et de l'amitié, plonge la princesse dans un violent chagrin. S'accusant d'avoir été « *“la cause de sa mort”, et que c'était par la passion qu'elle avait eue pour un autre, l'horreur qu'elle eut pour elle-même et pour M. de Nemours ne se peut représenter.* » Elle s'isola du monde et, bien entendu, condamna sa porte à Nemours. Elle apprend,

plusieurs mois après, que Nemours mène une vie retirée et qu'il a renoncé à la galanterie.

En fait, il a loué une chambre d'où il a vue sur les appartements et les jardins de la princesse. Un jour, elle le rencontre par hasard dans le bois proche de sa maison, mais il ne la remarque pas et s'éloigne en entendant du bruit. La vue de Nemours rallume dans le cœur de la princesse la passion qu'elle croyait endormie. Elle est désormais partagée entre l'amour et le remords.

L'adieu

Persuadé d'être aimé, le duc se décide enfin à la demander en mariage, et prie le vidame de Chartres de lui ménager une entrevue avec elle. Le vidame emploie un stratagème pour les mettre en présence sans prévenir la princesse de crainte d'essuyer un refus. Après avoir avoué l'amour qu'elle éprouve pour lui, elle lui expose les motifs de ses réticences à l'épouser : en bref, elle ne croit pas dans la constance de la passion que lui porte Nemours. Ce qui frappe dans ce que l'on pourrait appeler le deuxième aveu de la princesse, c'est la lucidité avec laquelle elle analyse ses sentiments et sa situation : *« J'avoue, répondit-elle, que les passions peuvent me conduire; mais elles ne sauraient m'aveugler. »* Suit un portrait peu flatteur de M. de Nemours dont les dispositions à la galanterie font craindre à la princesse les tourments de la jalousie : *« Je vous croirais toujours amoureux et aimé et je ne me tromperais pas souvent. »* C'est pourquoi elle préfère avoir la sagesse d'éviter un sort que le souvenir de M. de Clèves lui rendrait encore plus douloureux : *« Il est impossible, continuait-elle, de passer par-dessus des raisons si fortes : il faut que je demeure dans l'état où je suis et dans les résolutions que j'ai prises de n'en sortir jamais. »* Elle consent pourtant à lui laisser un espoir : *« Attendez ce que le temps pourra faire. »* Nemours croit donc qu'elle se laissera fléchir. C'est pourtant l'image de son mari qui l'emporte dans l'esprit et dans les résolutions de Madame de Clèves : *« Les raisons qu'elle avait de ne point épouser M. de Nemours lui paraissaient fortes du côté de son devoir et insurmontables du côté de son repos. »* Elle se retire dans une maison religieuse et restera fidèle à sa décision de ne plus jamais revoir celui qu'elle aime.

Commentaire

Un roman sans nom d'auteur

La Princesse de Clèves peut être considéré comme le premier roman moderne, car, pour la première fois, Madame de La Fayette transfère le centre de gravité du genre de l'extérieur (la succession des événements, le déroulement de l'intrigue) vers l'intérieur (la psychologie des personnes, l'étude des caractères). Certes, la subtilité de l'analyse des sentiments amoureux n'était pas absente des œuvres qui avaient jalonné jusque-là le parcours du roman français, ni, pour un passé lointain, des grands romans en vers de Chrétien de Troyes, ni, pour un passé récent, de *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé qui, à certains égards, a été le roman le plus caractéristique de l'esprit héroïque, allégorique et pastoral du XVII^e siècle. Mais jamais l'intérêt « romanesque » n'avait résidé dans le pur conflit intérieur d'un personnage.

D'autre part, le dépouillement et le resserrement du sujet, la concentration formelle et surtout la volonté de simplicité et de naturel, le souci de vraisemblance réaliste, enfin une concision toute classique définissent la rupture accomplie par *La Princesse de Clèves* avec le maniérisme et le foisonnement des milliers de pages du chef-d'œuvre d'Honoré d'Urfé autant qu'avec la mode précieuse du roman d'aventures galantes imposée par Madame de Scudéry au moment où Madame de La Fayette, sous la houlette de Segrais et de La Rochefoucauld, faisait son entrée dans la littérature.

Il faut rappeler, en effet, que les contemporains se sont interrogés sur la part de la contribution réelle de ces deux amis de Madame de La Fayette à la création romanesque de celle-ci. Lorsque *La Princesse de Clèves* parut, en mars 1678, certains prononcèrent les noms de La Rochefoucauld et de M^{me} de la Fayette, d'autres ceux de La Rochefoucauld et de Segrais. L'absence de nom sur la page de titre de cette œuvre encourageait, en effet, à toutes les suppositions. Mais il n'était pas de bon ton, en ce siècle, pour les membres de la noblesse, de donner publiquement des gages à la littérature.

Et la critique interne aussi bien qu'externe a prouvé que Madame de La Fayette a été, effectivement, le seul et unique auteur des romans qui lui furent attribués. Antoine Adam, éminent spécialiste du XVII^e siècle, écrit à ce sujet : « Il suffit de comparer l'œuvre de M^{me} de La Fayette à n'importe quelle nouvelle de Segrais pour se convaincre qu'elle seule a conçu cette sobre, admirable, bouleversante histoire d'amour, et que son originalité pour l'essentiel est entière. »

Le même Antoine Adam cite également une lettre sans équivoque de Madame de La Fayette à Ménage, l'un des arbitres des querelles littéraires de ce temps. Niant la participation de Segrais et de La Rochefoucauld à la composition du roman, elle laissait entendre que la seule discrétion due à son rang l'avait incitée à ne pas y avoir revendiqué sa part : « Les personnes qui sont de vos amis n'avouent point y en avoir ; mais à vous, que n'avoueraient-elles pas ? »

Un roman historique : la part de Segrais

C'est bien Segrais, cependant, qui a initié la grande dame à l'art du roman. Auteur des *Nouvelles françaises* (1656-1657), cet habitué du salon de l'ancienne précieuse avait édicté des principes dont on trouve l'exacte application dans *La Princesse de Clèves* : refus des anachronismes et de l'in vraisemblance, recherche d'un romanesque nouveau fondé sur la vérité historique et sur l'observation des mœurs de l'époque plutôt que sur les fantaisies de l'imagination.

D'ailleurs, si ce roman valut à M^{me} de La Fayette la gloire littéraire, il n'était pas son premier essai dans le genre du roman historique. Elle avait publié, en effet, en 1662, une nouvelle, *La Princesse de Montpensier*, qui, déjà conformément aux préceptes de Segrais, ne se passait pas dans un temps et un lieu lointains, mais dans la France du XVI^e siècle. Puis elle avait publié en deux volumes, en 1670 et 1672, un récit, *Zaïde*, dans lequel elle avait suivi les conventions de la nouvelle hispano-mauresque.

Même s'il est évident que la trame historique est loin de constituer le principal intérêt de *La Princesse de Clèves*, ce n'en est pas moins une composante non négligeable. Non seulement, M^{me} de La Fayette s'est documentée avec le plus

grand sérieux pour décrire avec exactitude la cour d'Henri II où elle a placé les trois personnages principaux de son roman, mais elle a également emprunté son sujet à des chroniques de cette époque, essentiellement les *Hommes illustres*, les *Dames illustres* et les *Dames galantes* de Brantôme.

En effet, si le portrait de M^{lle} de Chartres, qui deviendra la princesse de Clèves, est entièrement tiré de son propre fond, M^{me} de La Fayette a reproduit celui que le célèbre chroniqueur du XVI^e siècle a tracé du duc de Nemours. Il semble même que la passion éprouvée par ce dernier pour Anne d'Este, la femme de François de Guise, ait été à l'origine de celle que M^{me} de La Fayette lui prête pour la princesse de Clèves dans son roman. On relève, en effet, une certaine parenté entre les deux histoires, le duc de Nemours ayant longtemps gardé cachée sa passion pour cette dame par égard pour la réputation de celle-ci. Mais contrairement à la princesse de Clèves, Anne d'Este avait accepté la main de Nemours, après la mort de son mari.

De même, Madame de La Fayette n'hésitera pas, pour les besoins de sa cause romanesque, à faire de nombreuses entorses à la chronologie historique, la moindre n'étant pas de donner comme époux à son héroïne le prince de Clèves qui n'avait que quatorze ans au moment où l'action du roman est censée se dérouler.

D'une part, donc, la reconstitution d'un décor authentique lui permet de fondre la part empruntée et la part inventée de son histoire de manière à créer un trompe-l'œil qui favorise l'illusion réaliste. D'autre part, elle utilise les matériaux historiques uniquement dans la mesure où ils peuvent servir son dessein romanesque.

Le terme de « roman historique » doit donc, en l'occurrence, être employé avec précaution. Il ne s'agit, en aucun cas, d'un propos visant, à travers une fiction réduite à un prétexte, à faire revivre une époque du passé, mais, au contraire, de jouer avec la vraisemblance procurée par ce décor de manière à faire triompher une fiction qui n'a pour but que d'exprimer la vision intérieure de l'auteur.

Dans le personnage qu'elle invente, c'est elle-même, son expérience des êtres, des relations humaines, sa propre échelle de valeurs, sa propre morale, que projette M^{me} de La

Fayette. Et il est non moins certain que la société qu'elle peint doit plus à la réalité dans laquelle elle vivait qu'aux récits des historiens, de même que Corneille et Racine faisaient battre, sous les costumes antiques de leurs héros, les passions, les rêves et les aspirations de leurs contemporains, et, en définitive, leur propre idée de l'homme et du monde.

Un roman moraliste : la part de La Rochefoucauld

D'ailleurs, si l'on doit faire état d'une influence de La Rochefoucauld sur le chef-d'œuvre de M^{me} de La Fayette, elle est de cet ordre-là. Elle relève d'une sorte d'osmose spirituelle créée par leurs étroites relations personnelles : la lucidité de la princesse de Clèves doit beaucoup au regard cruel et désenchanté que l'auteur des *Maximes* porte sur la nature humaine. La grandeur y est moins dans une abnégation forcément trompeuse que dans la volonté acharnée de dépouiller les apparences et les illusions pour découvrir la vérité sur soi-même. Quand toutes les valeurs ont été démythifiées, la sincérité y apparaît comme la seule vertu possible. L'héroïsme aristocratique s'épure dans les rigueurs de l'analyse de soi. Pour surmonter ses passions, il faut d'abord les connaître, les estimer à leur juste prix. « *Les passions peuvent me conduire, mais elles ne sauraient m'aveugler* », déclare fièrement la princesse à Nemours, à leur dernière entrevue. Mais comme toute l'emprise des passions tient dans leur force d'illusion, dès qu'on a dévoilé leur simulacre, elles s'effondrent d'elles-mêmes. En l'occurrence, éclairer le mécanisme de l'aliénation amoureuse, c'est déjà, par là-même, s'en libérer.

Un roman héroïque : la part de Corneille

Un autre lien entre les deux auteurs est leur commune admiration pour Corneille, qu'ils partageaient avec Madame de Sévigné, habituée des mêmes cercles aristocratiques et précieux. Plus encore que le conflit entre la passion et le devoir qui nourrit la trame psychologique du roman de Madame de La Fayette, la morale qui guide son héroïne mérite d'être appelée « cornélienne ». La princesse de Clèves appartient à la même race que les grands personnages de l'auteur

du *Cid* par son aspiration à une maîtrise de soi à laquelle elle ne parvient qu'au terme de difficiles épreuves. Et ce triomphe de son intelligence et de sa volonté est d'ordre plus individuel que social. Si elle veut dominer un entraînement qu'elle redoute parce qu'il menace son « honneur », c'est davantage pour ce qu'elle se doit à elle-même que pour ce qu'elle doit aux autres.

Ici, il serait intéressant de s'arrêter sur un aspect du roman que l'on a souvent laissé dans l'ombre : le rapport entre la mère et la fille et surtout la question de savoir si elles obéissent vraiment aux mêmes motivations, si, en triomphant de son amour, la princesse cherche avant tout à satisfaire les vœux de Madame de Chartres, qui répondent au souci des devoirs dus à son « rang » ou si, au contraire, sous cette apparente fidélité ne se cache pas un écart profond qui mesurerait toute l'avancée de la pensée de Madame de La Fayette par rapport aux conventions de son temps.

D'une morale conformiste vers un idéal personnel

Quand Madame de Chartres met en garde sa fille contre les mœurs de la cour, c'est par orgueil nobiliaire : la vertu se confond pour elle avec la gloire du nom et le degré de ce que l'on appelait alors « l'élévation » (ce que l'on appellerait aujourd'hui « la promotion sociale »).

Ainsi, au moment où elle cherche un époux pour sa fille, elle se laisse guider uniquement par des considérations d'alliance avec une « maison » égale ou si possible supérieure à la sienne. Lorsque François de Guise et le prince de Clèves prétendent à la main de sa fille et en sont empêchés l'un et l'autre par leurs familles respectives, pour des raisons de haute stratégie courtisane, « *le dépit qu'elle eut lui fit penser trouver un parti pour sa fille, qui la mit au-dessus de ceux qui se croyaient au-dessus d'elle. Après avoir tout examiné, elle s'arrêta au Prince Dauphin, fils du Duc de Montpensier. Il était lors à marier, et c'était ce qu'il y avait de plus grand à la cour.* »

On notera que si M^{lle} de Chartres préfère le prince de Clèves aux autres partis, c'est moins à cause du nom qu'il porte que pour ses qualités personnelles et la délicatesse du

procédé dont il use avec elle : « *Il la pressa de lui faire connaître quels étaient les sentiments qu'elle avait pour lui et il lui dit que ceux qu'il avait pour elle étaient d'une nature qui le rendrait éternellement malheureux si elle n'obéissait que par devoir aux volontés de Madame sa mère.* » C'est pourquoi elle dit à sa mère « *qu'elle l'épouserait même avec moins de répugnance qu'un autre.* »

Et plus tard, il est bien clair que si elle s'efforce de lui être fidèle, ce n'est pas par une sorte de respect conformiste de la loi conjugale mais à cause de l'estime profonde qu'elle lui porte. Mais elle agira surtout par fidélité à soi-même, à l'image qu'elle a de soi, qui se reflète, il est vrai, dans une confiance qu'elle veut conquérir et mériter, mais qui, en dernier ressort, vaut davantage pour sa propre estime, que pour celle qu'elle attend de sa mère ou de son époux, les êtres auxquels la lie un « devoir ».

Il faut voir, peut-être, la leçon la plus forte de ce livre dans ce processus progressif d'intériorisation et d'individualisation de la contrainte morale qui évolue d'un conformisme familial et social vers un idéal personnel. Les égards extraordinaires, somme toute, que la princesse de Clèves a pour un mari qu'elle n'aime point sont moins dictés par l'intérêt qu'elle lui porte que par la volonté de garder intacte aux yeux de celui-ci, mais surtout aux siens propres, une image digne d'elle-même. Il y a donc dans le comportement de la princesse de Clèves et jusque dans son parti pris de sincérité (si exceptionnel et si incongru par rapport aux usages du monde, et que sa mère n'aurait certainement pas approuvé) une sorte d'égoïsme supérieur, où l'on peut voir une forme sublimée de cet « *amour-propre* » que La Rochefoucauld mettait à la source de toutes les actions humaines.

Il est donc clair que si la princesse de Clèves continue apparemment à se référer aux valeurs qui lui ont été inculquées par sa mère, sa conduite obéira, en fait, à de tout autres impératifs moraux. Les mêmes noms vont se charger d'un contenu différent, mais qui relevait, peut-être, pour Madame de La Fayette elle-même, d'un non-dit. Il n'est que de comparer la nature des scrupules qui tourmentent la princesse de Clèves lorsqu'elle prend conscience de sa passion pour Nemours et les recommandations qu'adresse à sa fille,

sur son lit de mort, Madame de Chartres. Les devoirs prescrits par celle-ci sont dictés par le souci d'une vertu qui repose plus sur l'image sociale que sur l'intégrité individuelle : *« Songez ce que vous devez à votre mari; songez ce que vous devez à vous-même, et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise et que je vous ai tant souhaitée. »*

La princesse de Clèves donnera aux mêmes mots un tout autre sens. Au lieu de se préoccuper de l'opinion des autres, elle songe d'abord à la menace que cet amour fait courir à sa liberté, à sa tranquillité, à ce que l'on pourrait appeler le sentiment de sa souveraineté, de son autonomie. Elle envisage avec une parfaite lucidité l'aliénation et le mensonge dont est pétrie une *« inclination »* uniquement fondée sur l'instinct et dont, pourtant, elle ne peut se défendre : *« Elle trouva qu'il était presque impossible qu'elle pût être contente de sa passion. Mais quand je le pourrais être, disait-elle, qu'en veux-je faire? Veux-je m'engager dans une galanterie? Veux-je manquer à M. de Clèves? Veux-je me manquer à moi-même? Et veux-je enfin m'exposer aux cruels repentirs et aux mortelles douleurs que donne l'amour? »*

On remarquera que la princesse de Clèves se réfère successivement à la galanterie et à l'amour qu'elle englobe dans une appréciation uniment négative mais qu'elle distingue toutefois, ne serait-ce que par l'usage de l'article qui montre qu'elle se garde de confondre les ravages de l'amour avec le plaisir frivole que l'on peut attendre d'une galanterie.

La distinction que suppose l'emploi de ces deux mots suffit à mesurer la distance qui sépare la position de la mère du drame intérieur que vit la fille. Pour l'une, il n'existe que *« la galanterie »* et le risque qu'elle entraîne pour une femme de perdre sa réputation en trompant son mari. D'ailleurs, elle confond sans cesse la galanterie et l'amour, ce sont pour elle des mots synonymes, puisqu'elle les envisage uniquement sur le plan social. L'amour pour elle n'existe pas en tant que sentiment vrai, il n'est qu'une illusion, l'élément d'un rapport de forces, l'instrument de la séduction et de la domination masculine. Elle ne nie pas sa violence, en quoi réside justement sa force de perversité, mais elle en nie la substance, l'authenticité.

La princesse de Clèves, quant à elle, saura les distinguer : c'est justement parce qu'elle ne croit pas Nemours capable d'amour, au sens où elle l'entend et le vit, qu'elle se refusera à lui. La question la plus brûlante que pose le dénouement du roman est donc bien de savoir si la princesse de Clèves renonce à la possibilité de bonheur qui s'offre à elle, en toute légitimité parce qu'elle ne croit pas à l'amour, parce qu'elle a réussi à conjurer l'envoûtement d'une passion qu'elle juge dangereuse et aliénante, ou, au contraire, si elle prend cette décision par trop d'amour, pour rester fidèle à un sentiment que seules l'absence et la rétention peuvent rendre éternels.

Un roman précieux : le conflit des Tendres

Non seulement la princesse de Clèves sait faire la différence entre l'entraînement passager de la galanterie et l'engagement profond de l'amour, mais, plus encore, dans l'amour même, elle fait l'expérience d'une dualité où l'on retrouve le principal sujet de préoccupation des Précieuses expertes en carte du Tendre : comment concilier l'estime et la passion ?

Le thème central du roman est, en effet, ce que les habituées de l'hôtel de Rambouillet appelaient « *le conflit des Tendres* » : Madame de Clèves aime d'estime le prince son mari, mais elle aime de passion Nemours, son amant, du moins potentiel. Tout le livre est parcouru par le leitmotiv de cette impossibilité qui déchire la princesse : elle estime son mari pour lequel, avoue-t-elle à sa mère, au moment où elle accepte de l'épouser, « *elle n'avait aucune inclination particulière* », mais elle aime un homme qu'elle n'estime pas, car elle est persuadée que le talent qu'il manifeste pour la galanterie est la preuve flagrante de son inaptitude à l'amour.

Tous les débats intérieurs de l'héroïne seront dominés par ce conflit. Or on constate, d'une part, que l'estime de la princesse pour son mari ne fait que croître au cours du temps et se nourrit de l'expérience, tandis que la passion inspirée par Nemours se détruira par l'expérience : attisée par la jalousie, cette inclination, par sa puissance même, son emportement, ne cessera de donner à la princesse des raisons de s'en défier et de s'armer contre elle.

C'est de l'observation vigilante, aiguë, des effets pervers de son amour qu'elle tirera la force de le surmonter. Le moment où elle risqua le plus de céder à sa passion fut celui où elle crut son « amant » épris d'une autre femme. Mais c'est en même temps le souvenir de l'humiliation qu'elle en éprouva qui la dissuade de s'exposer à un esclavage que les nœuds du mariage rendraient irrémédiable. Tel est le principal argument qu'elle oppose à Nemours, lors de leur ultime explication.

Ce roman est également précieux dans sa forme. L'entrelacement de l'histoire et de la fiction produit un effet de miroir en trompe-l'œil : les anecdotes authentiques des amours de la duchesse de Valentinois et d'Anne Boleyn viennent croiser les récits inventés des intrigues du vidame de Chartres et de madame de Tournon. Bien que ces digressions constituent des variations sur le motif principal et qu'elles s'y intègrent en influençant l'évolution psychologique de l'héroïne, elles relèvent du goût précieux pour une forme ornementale ramifiée et diversifiée en de multiples épisodes secondaires. Mais c'est surtout le dénouement qui fait de ce roman une manifestation attardée de la préciosité et nous rappelle que Madame de La Fayette n'a pas fréquenté, en vain, dans sa jeunesse l'hôtel de Rambouillet.

En renonçant à épouser celui qu'elle aime, elle agit conformément à l'éthique précieuse qui jugeait le mariage incompatible avec l'amour.

Tout le roman peut, en fait, se lire comme une condamnation de l'institution conjugale. Cette œuvre qui fait la part si belle à des considérations de préséances aristocratiques, bien désuètes pour nous aujourd'hui, contient, au fond, un message libertaire, voire subversif, que l'on peut déchiffrer comme le lointain héritage de l'esprit courtois. Mais en même temps la réflexion qui s'y déploie sur l'existence humaine, sur la situation de l'individu face aux conformismes toujours prêts à broyer son identité, garde une valeur actuelle et universelle, dans la mesure où il est toujours aisé de transposer ces rapports de forces dans un contexte moderne.

La priorité donnée aux convenances sociales sur les sentiments personnels se traduit par le piège qui se referme sur les trois protagonistes, les voue à la solitude et au déchirement.

Ecartelée entre un homme qui mérite un amour qu'il est incapable de lui inspirer et un autre qu'elle aime, mais qu'elle juge avec trop de lucidité pour lui accorder sa confiance, la princesse de Clèves ne trouvera finalement la paix que dans le renoncement.

On peut voir dans le comportement de Madame de Clèves le comble de cet amour platonique exalté par les Précieuses. Elle refuse Nemours justement parce qu'elle le juge indigne de son amour. Elle ne croit pas que le sentiment qu'il lui porte résistera au temps. Ainsi, ce roman sur l'impossibilité de l'amour se termine sur une déclaration d'amour : « *Croyez que les sentiments que j'ai pour vous seront éternels et qu'ils subsisteront également, quoi que je fasse.* »

On pense à ce propos à un autre grand texte de la littérature amoureuse du XVII^e siècle : *Les lettres portugaises* publié en 1669, donc près d'une dizaine d'années avant *La Princesse de Clèves*. Dans cette œuvre controversée, que certains érudits ont analysée comme un faux, la religieuse portugaise, dans laquelle on aurait reconnu tout d'abord une certaine Mariana Alcoforada, n'aurait été qu'une invention du traducteur prétendu, le sieur de Guilleragues, en réalité, le véritable auteur.

Quoi qu'il en soit, ce livre, historiquement vrai ou faux, n'en est pas moins un chef-d'œuvre de la psychologie amoureuse. Les cinq lettres qui le composent sont comme les cinq actes d'une tragédie, le long cri d'amour d'une femme abandonnée par son séducteur. Rilke a merveilleusement analysé ce mouvement de la passion qui se sublime en dépassant son objet. On y trouve la même attitude devant l'amour que dans *La Princesse de Clèves* avec cette différence que cette dernière se refuse à Nemours justement pour ne pas connaître le sort de la religieuse portugaise. En définitive, cette flamme qui se consume elle-même traduit une négation de l'amour terrestre et mondain et la sublimation de celui-ci en une soif d'absolu d'essence religieuse. C'est la raison pour laquelle on a vu également dans ce roman l'expression d'une exigence spirituelle à laquelle l'influence de Racine et de Pascal n'était pas étrangère.

Un roman janséniste : la part de Racine

Cette transformation correspond exactement à la conversion des anciennes Précieuses en disciples de la doctrine janséniste. Après avoir fréquenté dans sa jeunesse l'hôtel de Rambouillet, Madame de La Fayette ne fera pas exception ; elle deviendra une habituée de l'hôtel de Nevers, foyer de la pensée janséniste. C'est d'ailleurs là qu'elle rencontrera en 1667 La Rochefoucauld avec qui elle entretiendra dès lors une longue et profonde amitié.

Bien que le pessimisme radical de l'auteur des *Maximes* soit très éloigné de la foi des solitaires de Port-Royal, il partage avec eux une vision du monde profondément négative, fondée sur la conscience de la faiblesse humaine devant les forces du mal. C'est avec la même lucidité amère que Racine met sur scène des héros qui, à l'inverse de ceux de Corneille, inspirent plutôt la pitié que l'admiration. Or, *La Princesse de Clèves* est contemporaine de *Phèdre*, la tragédie racinienne qui porte à l'extrême la peinture de l'impuissance humaine à résister à l'envoûtement de la passion.

On pourrait pousser assez loin le parallèle entre les deux œuvres. D'abord, on retrouve dans le roman de Madame de La Fayette le cercle tragique de la passion racinienne : sur *Phèdre* comme sur la princesse de Clèves pèse l'interdiction de l'amour, de l'amour conçu et vécu comme une malédiction. Il y a d'abord une impossibilité de l'amour due à une situation : si *Phèdre* avait connu Hippolyte avant d'épouser Thésée, son amour au moins n'aurait pas été coupable et avait des chances d'être comblé ; si M^{lle} de Chartres avait rencontré Nemours avant le prince de Clèves, elle aurait pu satisfaire sa passion en toute légitimité.

Si elle refuse de l'épouser quand la mort du prince le lui permet, c'est justement parce que cette mort désormais s'interpose entre eux. Sans aller jusqu'à la terrible hallucination de *Phèdre* refaisant l'histoire et rêvant d'une réincarnation de Thésée en Hippolyte, la princesse de Clèves se laisse souvent aller à imaginer ce que les choses auraient pu être si elles n'étaient pas justement ce qu'elles sont. Au moment même où elle déclare à Nemours les raisons insurmontables qui "empêchent d'être à lui, elle s'écrie : « Pourquoi faut-il 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 invincible?»

Mais, en l'occurrence, plus que des circonstances, il s'agit des êtres eux-mêmes. Le seul miracle qui pourrait combler la princesse, c'est la fusion de Clèves et de Nemours, c'est un mari qui lui inspirerait la passion qu'elle éprouve pour un autre homme, un amant qui mériterait son estime et qu'elle pourrait aimer librement, sans honte, sans remords, sans dégoût pour elle-même. Il en est de même pour Phèdre : ce n'est pas la société, avec ses conventions, sa fausse morale, qui est coupable, pas plus que l'enchaînement des faits, c'est la nature humaine tout entière. La faute est originelle et ontologique. Les invectives que Phèdre adresse à « *Vénus tout entière à sa proie attachée* » concernent un ordre des choses fondamentalement vicié qui voue les hommes à la déchéance et au malheur.

La seule issue pour Phèdre est dans la mort. La fatalité antique est pour Racine un commode substitut de la chute dans le temps et dans l'histoire dont l'humanité, pour les plus rigoureux exégètes du christianisme, ne se relèvera pas. Seule la grâce, un bon plaisir de Dieu auquel l'homme a bien peu de part, lui apportera le salut. Madame de La Fayette, comme Racine, fait le procès de l'amour. Cela ressort bien de l'étrange déclaration que la princesse de Clèves adresse à Nemours au moment de lui signifier son congé définitif :

« Je ne saurais vous avouer, sans honte, que la certitude de n'être plus aimée de vous, comme je le suis, me paraît un si horrible malheur que, quand je n'aurais point de raisons de devoir insurmontables, je doute si je pourrais me résoudre à m'exposer à ce malheur. Je sais que vous êtes libre, que je le suis, et que les choses sont d'une sorte que le public n'aurait peut-être pas sujet de vous blâmer, ni moi non plus, quand nous nous engagerions ensemble pour jamais. Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels? Dois-je espérer un miracle en ma faveur et puis-je me mettre en état de voir certainement finir

cette passion dont je ferais toute ma félicité? M. de Clèves était peut-être l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage. Ma destinée n'a pas voulu que j'aie pu profiter de ce bonheur; peut-être aussi que sa passion n'avait subsisté que parce qu'il n'en avait pas trouvé en moi. Mais je n'aurais pas le même moyen de conserver le vôtre: je crois même que les obstacles ont fait votre constance.»

On voit donc que le rapport des termes ici est inversé: le devoir n'est plus envisagé comme un obstacle à l'amour, mais comme un moyen pour la princesse de se protéger contre l'amour. Comprenant que livrée à sa passion elle risque de se laisser emporter par elle, elle se raccroche à des «*raisons de devoir insurmontables*» sans lesquelles, ajoute-t-elle, «*je doute si je pourrais me résoudre à m'exposer à ce malheur*».

Le malheur n'est donc pas dans ce qui s'oppose à l'amour, mais dans l'amour lui-même, car la princesse est très consciente du danger que sa passion fait courir à sa liberté.

Un autre trait commun à Phèdre et à l'héroïne de M^{me} de La Fayette, c'est leur faculté d'analyser leur passion. Tout en s'abandonnant à son amour pour Hippolyte, Phèdre ne s'aveugle jamais sur la fatalité qui l'entraîne. Ainsi dans son aveu à Hippolyte, elle déclare:

«*J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve à moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.*»

Mais alors que Phèdre constamment se dédouble et que la conscience du mal ne l'empêche pas d'y sombrer, la princesse de Clèves s'armera constamment de sa lucidité pour éviter de franchir une limite irréversible. La comparaison des deux scènes d'aveu que contiennent les deux œuvres accuse bien cette différence capitale. Alors que les aveux de Phèdre à Oenone, puis à Hippolyte, vont la plonger dans un engrenage irrémédiable, les deux aveux de la princesse de Clèves, celui qu'elle fait à son mari, d'abord, et enfin celui qu'elle accorde à son amant, lors de leur dernière entrevue, sont autant

d'étapes vers une reconquête de soi-même, de cette maîtrise de sa volonté paralysée par la passion.

La parole a dans les deux cas une fonction diamétralement opposée : Phèdre en disant sa passion la fait exister pour les autres et s'y projette comme dans un miroir où elle se noie. La princesse de Clèves par la parole exorcise le mal et parvient ainsi à le dominer, à se dominer. Elle dresse un mur entre elle et les deux hommes qui l'aiment : son aveu, au lieu de lui permettre de garder son mari, va l'éloigner d'abord en le plongeant dans l'enfer de la jalousie, puis dans la mort ; celui qu'elle fait à son amant est payé d'un renoncement définitif, il scelle sa décision.

La parole sincère de la princesse la rend à une solitude qui n'avait été jusque-là habitée que par des leurres. La leçon du roman pourrait bien être dans ce constat : nous ne sommes vrais que quand nous sommes enfin renvoyés à nous-mêmes, quand nous avons crevé l'écran menteur des relations humaines. Il n'y a de vérité que dans l'absolu d'une communication qui n'est possible que par le silence, avec Dieu.

Leçon janséniste, s'il en fût. Cette leçon s'exprime par la figure de prédilection de la littérature précieuse : l'oxymoron ou « alliance de mot », qui conjugue ainsi deux tendances opposées et pourtant complémentaires. Comme les Précieuses converties au jansénisme, la princesse de Clèves fuira le monde pour aller au « désert », nom que Port-Royal donnait à la retraite et à la solitude nécessaires à la méditation et à la prière, aux effusions de la vie intérieure. Elle échangera ainsi une *présence vaine* contre une *absence habitée*. Ainsi s'explique l'engagement éternel qu'elle prend envers Nemours en le quittant pour toujours.

Un roman classique : la part de Descartes

La Princesse de Clèves est pourtant avant tout un grand roman « classique » si on envisage le classicisme non comme une doctrine réductrice, mais plutôt comme une grande synthèse des différents courants d'inspiration qui traversent le XVII^e siècle.

Or, le grand principe classique est la liberté de l'individualité humaine garantie par l'exercice de la raison. Cela ne

signifie pas l'étouffement des passions, mais leur maîtrise, l'objectif du classicisme étant l'équilibre harmonieux de la personnalité.

Dans ce sens, l'ensemble de la production littéraire de cette époque trouve sa caution philosophique dans l'œuvre de Descartes. Or, Descartes a écrit un *Traité des passions de l'âme* dans lequel la princesse de Clèves semble avoir trouvé les préceptes qui ont guidé son comportement. Si l'héroïne de Madame de La Fayette parvient, en effet, au bout du compte, à juguler un amour qu'au fond d'elle-même elle réprouve, c'est parce qu'elle a su composer avec lui et qu'elle a eu la sagesse sans cesse de se dérober, de se protéger par la fuite, au lieu de chercher à l'attaquer de front, ce qui aurait inmanquablement produit l'effet inverse. Cette conduite est tout à fait conforme aux recommandations de Descartes qui préconise dans ces situations de crise des moyens de lutte indirects et détournés fondés sur l'introspection et l'analyse psychologique.

On remarquera, d'ailleurs, que c'est également la méthode d'abord adoptée par Phèdre pour se prémunir contre une passion qui lui fait horreur. Dans son aveu à Oenone, la fille de Minos et de Pasiphaé a longuement et douloureusement décrit ses efforts pour surmonter sa passion. Tant qu'elle a réussi à éloigner Hippolyte en donnant le change et en faisant croire qu'elle le déteste, elle maîtrisa un amour qu'elle gardait secret. Mais un « voyage infortuné » en le mettant en présence de son « fier ennemi », rendit à une flamme qu'elle croyait éteinte une force invincible :

**« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue :
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue. »**

A partir de ce moment fatal, Phèdre sera en proie à la terrible logique de la passion. Non seulement elle n'est plus gouvernée par sa raison, mais celle-ci se met au service de sa passion. La folie de Phèdre relève à la fois de la possession et du délire d'interprétation. D'abord, elle va se persuader que le désordre qui s'est emparé de ses sens n'est pas criminel, qu'il est au contraire naturel. Son aveu à Oenone va donner une consistance et une légitimité à ses désirs : ils n'existeront vraiment qu'à partir du moment où ils seront *dits*, où ils

sortiront de l'obscurité de ses rêves pour exister dans la conscience d'autrui.

Racine montre admirablement dans l'amour cette déviation de la raison, qui à son tour va entraîner une paralysie de la volonté. Le regard, d'abord, la parole ensuite jouent un rôle déterminant dans ce processus.

Comme Phèdre, la princesse de Clèves choisira la fuite et le silence dès qu'elle se sentira menacée. Mais à la différence de l'héroïne racinienne, victime d'un destin contre lequel sa raison et sa volonté ne peuvent rien, la princesse de Clèves agit en personne libre et autonome. Au contraire de Racine, M^{me} de La Fayette ne montre pas l'amour comme une fatalité insurmontable mais comme relevant d'un choix personnel. A aucun moment, la princesse ne perd la maîtrise de soi-même ni des événements.

Certes, elle est constamment exposée à une dérive qui, comme Phèdre, risque à tout moment d'arracher toutes les digues. Mais ce moment n'arrivera pas à cause des précautions qu'elle prend pour éviter de tomber dans l'engrenage. Elle déploiera pour se défendre contre la séduction toute une stratégie qui est comme l'envers de la stratégie de conquête employée par le séducteur. D'abord, se garder de la vue, car elle sait que par sa seule présence son « amant » tient en échec ses plus fermes résolutions, par exemple, lors du tournoi dont l'issue sera fatale au Roi : *« Sitôt qu'elle le vit paraître au bout de la lice, elle sentit une émotion extraordinaire et, à toutes les courses de ce prince, elle avait de la peine à cacher sa joie »*. Et, un peu plus loin, lorsqu'il est dit que *« Madame de Clèves [...] connaissant aussi que la seule présence de ce prince le justifiait à ses yeux et détruisait toutes ses résolutions, prit le parti de feindre d'être malade. »* Et tout à la fin du roman, alors que la princesse de Clèves, après la mort de son mari, s'est retirée du monde et croit avoir oublié Nemours, lorsque par hasard elle l'aperçoit : *« Quel effet produisit cette vue d'un moment dans le cœur de M^{me} de Clèves ! Quelle passion endormie se ralluma dans son cœur, et avec quelle violence ! »*

Mais c'est lors de l'admirable scène nocturne de Coulommiers que la puissance du regard prend toute sa signification et cristallise les relations entre les trois personnages. Nemours, caché à l'extérieur derrière une des fenêtres, épie

Madame de Clèves qui, à l'intérieur du cabinet illuminé, se croyant seule, se laisse aller à la manifestation de sa passion pour lui: «...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». Mais le triangle se referme sur le regard de M. de Clèves qui est également présent par personne interposée, puisque Nemours regardant M^{me} de Clèves est lui-même observé par le gentilhomme chargé de l'espionner. Cette situation est emblématique à la fois du cercle relationnel dans lequel chacun des personnages est placé par rapport aux autres, d'autre part de l'intensité platonique et du solipsisme de l'amour qui, selon une conception à la fois janséniste et précieuse, exclut la réciprocité, ne peut être vécu que dans la solitude.

L'incertitude où est la princesse devant l'image de Nemours qu'elle a perçue fugitivement à travers la fenêtre concrétise également l'ambiguïté fondamentale d'un sentiment qui tire tout son charme, toute sa force de fascination, de l'illusion qui le nourrit, et préfigure le renoncement final.

En effet, la fuite de la princesse devant cette apparition qui flotte entre le réel et le rêve, à mi-chemin des sens et de l'imagination, a une double signification: d'une part elle exprime la peur de voir ce rêve prendre corps, donc se détruire, et prépare ainsi le choix qu'elle fera plus tard pour un engagement qui afin d'être éternel ne doit pas s'accomplir, d'autre part, elle marque la résolution de la princesse de ne pas franchir un pas irréversible qui l'exposerait à une dépendance humiliante. D'un même mouvement la princesse se défend contre l'emprise de son amour et préserve celui-ci d'un passage à la réalité qui se révélerait fatalement décevant. D'ailleurs, Nemours ne s'y trompe pas: «*Quoiqu'il eût une joie sensible de l'avoir trouvée si remplie de son idée, il était néanmoins très affligé de lui avoir vu un mouvement si naturel de le fuir*».

Mais si la princesse redoute les effets de «la vue», elle se montre non moins soucieuse de neutraliser le pouvoir de la parole. Ainsi, elle fera l'aveu de son amour à la seule personne à laquelle elle aurait dû le cacher, de manière à exté-

rioriser son secret en le transformant ainsi en une sorte d'impossibilité objective. L'alliance qu'elle essaie de nouer avec son mari contre son amant, mais surtout contre elle-même, contre l'intérêt de sa passion, même si elle échoue, aura au moins pour résultat de créer une sorte de point de non-retour moral et mental.

En cela, la montée de la princesse de Clèves vers sa libération est absolument symétrique et inverse de la descente de Phèdre dans les abîmes de l'aliénation amoureuse. Il semble même que l'usage de la parole vienne chaque fois racheter la faiblesse causée par celui de la vue. Le premier aveu à son mari succède à l'effroi qu'elle éprouve devant les marques qu'elle a données à Nemours de son inclination pour lui lorsqu'ils récrivent ensemble la « lettre perdue » par le vidame de Chartres : *« Elle ne sentait que le plaisir de voir M. de Nemours, elle en avait une joie pure et sans mélange qu'elle n'avait jamais sentie. »*

Il en est de même lors de l'aveu final à celui qu'elle aime, qui vient compenser, de façon définitive, cette fois, l'émotion ressentie peu avant, au moment où pour la première fois depuis leur séparation leurs regards se croisent. Or, déclarant au duc son amour, la princesse se garde bien de donner à son refus de l'épouser un caractère définitif. C'est qu'instruite désormais par l'expérience elle se méfie des ruses du cœur. Elle sait qu'une attitude trop radicale provoquerait immanquablement en elle une révolte qui pourrait l'amener à accepter ce que sa raison, son sens moral, le soin de sa dignité et son désir de liberté lui font paraître inacceptable. C'est pourquoi elle temporise et se laisse un répit. Elle demande au duc d'attendre *« ce que le temps pourra faire »*. Ce qui pourrait passer pour un espoir et une faiblesse n'est qu'une sage tactique pour se fortifier dans sa décision. Il ne restera de Nemours que l'image idéale qu'elle s'est formée de lui et qui, elle le sait bien, ne correspond pas à la réalité. C'est cette empreinte abstraite qui reste ineffaçable, ce double mental qu'elle gardera éternellement dans son cœur.

Roman d'apprentissage qui s'achève sur une leçon d'optimisme humaniste, *La Princesse de Clèves* n'appartient pas au classicisme seulement par ce triomphe de la raison mais aussi par le dépouillement et la concision du style. On a souvent

déploré la pauvreté du vocabulaire employé par M^{me} de La Fayette. C'est méconnaître ce qui fait la grande beauté de cette œuvre. On est confondu devant la richesse de nuances, la profondeur d'analyse à laquelle il est possible d'atteindre avec de si minces moyens.

Là encore, le génie de la romancière ne le cède en rien à celui de l'auteur de Phèdre. La musique de cette prose fluide, transparente, a la même intensité, la même puissance de suggestion que celle de la poésie racinienne. La concentration de l'intrigue, la nudité du récit, le refus de l'effet répondent également aux critères de l'esthétique classique. Mais c'est surtout par l'effacement de l'auteur derrière son œuvre, l'adéquation parfaitement lisse de l'expression au sujet que *La Princesse de Clèves* incarne l'esprit de son temps.

La postérité de *La Princesse de Clèves*

Par cette maîtrise du langage, ce roman parvient à une telle puissance d'abstraction dans la peinture de l'amour et des caractères qu'il dégage des conditions particulières d'une société une universalité commune à toutes les époques. Mais en même temps il inaugure une tradition romanesque qui s'ancre dans des valeurs propres au grand siècle. Il y aura, par la suite, peu d'œuvres centrées sur les mêmes thèmes qui n'auront pas quelque dette envers ce modèle, depuis *Adolphe* de Benjamin Constant, *Le Rouge et le Noir* ou *Lucien Leuwen* de Stendhal, *L'Education sentimentale* de Flaubert jusqu'au *Bal du comte d'Orgel* de Radiguet en passant par *A la recherche du temps perdu* de Proust. Le roman français tout entier en tirera sa spécificité dans l'étude des relations humaines, une distance volontiers ironique de l'auteur envers ses personnages. En cela, malgré la ferveur avec laquelle Madame de La Fayette scrute les sentiments et les pensées de son héroïne, à laquelle peut-être secrètement elle s'identifie, *La Princesse de Clèves* est le premier roman critique. La littérature romanesque ne sera plus dès lors synonyme de divertissement, elle aura l'ambition de contribuer à une meilleure connaissance du cœur humain.

Il est un livre cependant qui, entre tous, s'inscrit dans le prolongement de celui-ci, c'est *Les Liaisons dangereuses* de

Choderlos de Laclos. D'une part, la galanterie du XVI^e siècle annonce le libertinage qui à la fin du XVIII^e traduit le déclin de la classe aristocratique et constitue le thème principal de ce roman de mœurs. D'autre part, les deux livres ancrent leur fiction dans un contexte politique et social qui est beaucoup plus qu'une simple toile de fond. Tous les deux portent les traces d'une idéologie courtoise qui au Moyen Age féodal avait marqué l'âge d'or de la noblesse, mais l'un montre la noblesse dans son essor, l'autre en révèle la décomposition.

Les personnages de Laclos appartiennent à la même famille que ceux de M^{me} de La Fayette, ils en sont les héritiers. Valmont est le descendant direct de Nemours : la dualité qui déjà ronge celui-ci va s'aggraver, s'hypertrophier et entraîner le héros libertin à sa perte. Il n'est rien dans *Les Liaisons dangereuses* qui ne soit en germe dans *La Princesse de Clèves*. Le mal qui un siècle plus tard va faire basculer toute une société dans l'abîme est déjà dans le fruit. En renonçant à l'amour, la princesse évite le sort que connaîtra Madame de Tourvel. Mais il y a dans l'héroïne de M^{me} de La Fayette à la fois l'élan sentimental, la pureté morale de la belle présidente et la maîtrise de soi, la passion de la liberté qui anime l'impitoyable Merteuil. Les deux femmes qui incarnent chez Laclos des pôles opposés de la féminité sont contenues dans la princesse de Clèves.

L'ambiguïté, la concentration qui donnent au roman de M^{me} de La Fayette sa richesse intérieure et son intensité vont se clarifier et se diluer dans le roman du XVIII^e siècle. Valmont sera davantage victime de son inconscience et de son aveuglement sur soi-même que de ses contradictions. On assiste en même temps à ce que l'on pourrait appeler un déterminisme relationnel : il se produit une extériorisation du centre d'intérêt romanesque qui se déplace de la vie psychologique interne de chaque personnage vers la configuration de leurs rapports.

Mais si *Les Liaisons dangereuses* décrivent l'aboutissement du processus de délabrement d'une société vaine et oisive, *La Princesse de Clèves* exposait à l'état latent les indices de la crise qui éclatera plus tard. La comparaison entre les deux romans fait surgir dans le chef-d'œuvre de M^{me} de La Fayette des éléments de tension enfouis sous la linéarité de

l'histoire. On s'aperçoit alors que si, apparemment, l'on est en droit de le considérer comme l'expression d'une culture à son apogée et donc comme l'affirmation des valeurs encore intactes de l'Ancien Régime, il nous passionne plus aujourd'hui par ses pans d'ombre que par ses lumières. Les questions qu'il pose sur les tendances contradictoires et les pulsions cachées de la nature humaine continuent de nous interroger.

Le Diable boiteux

1707

Alain René Lesage

Le Diable boiteux ou le regard indiscret

Dès qu'il parut, en 1707, *Le Diable boiteux* fit fureur. On se l'arracha et il mit ainsi à la mode un genre importé d'Espagne : le roman picaresque.

Le mot « picaresque » est formé sur le mot espagnol « picaro » désignant un vagabond, un voyageur qui erre sans savoir exactement où il va, car il a perdu tout lien avec la société. Il est exactement sans feu ni lieu. Et donc contraint de vivre d'expédients. Le roman s'amuse alors à raconter les aventures qui arrivent en chemin à ce marginal, anti-héros avant la lettre.

Dans ce coup d'essai, Lesage qui s'inspire d'ailleurs d'un roman espagnol du même nom, détourne quelque peu les conventions du genre. On n'y trouve pas les ingrédients habituels. Un étudiant qui vient d'échapper par les toits à un traquenard entre dans une chambre où il libère un diable prisonnier dans une bouteille. Celui-ci pour le remercier met son art à sa disposition. Il lui montre l'intérieur des maisons et lui dévoile les secrets des foyers.

Il s'agit donc d'un voyage dans les airs dont l'intention satirique est tout à fait évidente. Le roman appartient au picaresque par le décousu des scènes observées. Le sujet apparaît comme le prétexte à un enchaînement d'histoires sans lien réel entre elles.

On comprend ce qui a fasciné les contemporains dans cette succession d'histoires disparates qui fragmente et renouvelle constamment l'intérêt. La tradition moraliste héritée de La Bruyère, l'observation satirique et surtout le pur plaisir de se laisser conter des histoires : différents plans se croisent dans cette œuvre plus complexe qu'il n'y paraît. Le lecteur est toujours heureux de se transformer en voyeur. Le principe du journalisme d'aujourd'hui est en germe, mais sous une forme autrement raffinée, dans cette pâte feuilletée romanesque où il fait toujours bon croquer.

Résumé

Le diable sur les toits

« Une nuit du mois d'octobre couvrait d'épaisses ténèbres la célèbre ville de Madrid... »

Cette nuit d'octobre est l'unité de temps pendant laquelle va se dérouler l'action du roman. Un étudiant nommé Don Cléofas Leandro Pérez Zambullo s'échappe par une lucarne d'une maison où il avait un rendez-vous galant. Mais la dame de son cœur, une certaine Dona Thomasa, lui a tendu un piège. Elle avait caché dans sa chambre quelques hommes armés qui ont voulu, sous la menace, obliger l'étudiant à l'épouser. Il a réussi à s'échapper et entre, pour se cacher, dans un grenier qui est la demeure d'un magicien. Là il entend des soupirs provenant d'un flacon qui contient un démon que le magicien a capturé par ses sortilèges. Ce démon demande à Don Cléo-

fas de le libérer. L'étudiant brise la fiole d'où sort un petit homme boiteux avec des jambes de bouc : c'est Asmodée, le démon de la luxure qui offre ses services à l'étudiant pour le remercier.

De peur que son ennemi le magicien ne le retrouve, il propose à Don Cléofas de le transporter sur la plus haute tour de Madrid. De là, Asmodée montre à son nouvel ami l'intérieur des maisons dont il enlève les toits. Il va alors lui dévoiler les secrets de chaque foyer. Ici, c'est une vieille coquette qui se fait courtiser par deux jeunes cavaliers séduits par ses charmes postiches, là c'est un vieillard avare, qui compte son or alors que dans une pièce voisine ses héritiers consultent une sorcière pour savoir la date de sa mort; ailleurs, un jeune homme donne un concert à sa belle qui l'écoute, en pleurant l'absence d'un rival. Dans une autre maison, trois belles jeunes filles vendent fort cher leurs faveurs à trois seigneurs : « *Tout payeur est traité comme un mari, dit le diable, c'est une règle que j'ai établie dans les intrigues amoureuses.* » Enfin, les deux curieux sont attirés par le bruit et l'éclat d'une noce. Asmodée entreprend de raconter l'histoire qui est à l'origine de cet heureux événement.

Histoire de Belflor

Le comte de Belflor, l'un des plus grands seigneurs de la cour, était amoureux de la jeune et belle Léonor de Cespédés. Mais comme elle n'est pas de son rang, il ne songe pas à l'épouser et cherche seulement à la séduire. Il parvient à corrompre la gouvernante qui sert de chaperon à la jeune fille. Cette dernière avait remarqué le manège du comte et celui-ci ne lui était pas indifférent, mais elle est sérieuse et elle refuse de le voir à l'insu de son père.

La gouvernante, sur de fausses promesses, arrive à lui faire accepter un rendez-vous. Elle lui fait croire que le comte a l'intention de la demander en mariage à son père, mais qu'il veut d'abord connaître ses sentiments à elle. Le comte invente alors un stratagème pour ne pas se lier : il prétend que le roi le destine à une riche héritière; donc qu'il ne peut rendre officiel son mariage avec Léonor. Cette union doit rester secrète; Marcelle, la gouvernante, en sera le témoin.

Dès lors, chaque nuit, le comte rejoint Léonor dans sa chambre, mais un jour il se laisse surprendre par le père de la jeune fille. Celui-ci le somme alors de réparer le tort causé à l'honneur de sa fille. Le comte se dérobe, prétextant que le roi lui destine un autre parti. Don Luis, le père, veut se venger et écrit à son fils pour qu'il provoque le comte en duel. Or, il se trouve que ce fils, Don Pèdre, est lui-même tombé amoureux de la sœur de Belflor, qui le lui rend bien mais n'a pas révélé son identité.

Belflor, après la visite du père, a reçu une lettre fort touchante de Léonor qui lui demande une dernière explication et lui fait savoir qu'elle l'attendra le soir dans sa chambre. Or, ce message attendrit Belflor et le fait changer d'avis; il est à présent enclin à l'épouser.

Il cherche quelqu'un pour l'accompagner à ce rendez-vous car le père de Léonor étant désormais sur ses gardes, le comte craint une embuscade. Justement, dans la rue il a l'occasion de prêter main-forte à un jeune cavalier attaqué par des donneurs de sérénade furieux d'être dérangés. C'est don Pèdre, le frère de Léonor, que le comte aide à mettre ses adversaires en fuite. Belflor demande à don Pèdre de l'accompagner à son rendez-vous. Don Pèdre s'est présenté au comte sous un faux nom. Il accepte et va donc faire le guet devant la chambre de Léonor.

L'auteur, ou plutôt le diable, s'empresse de répondre à l'objection d'in vraisemblance en prétextant qu'il fait nuit et que Don Pèdre ignorait la demeure de son père, celui-ci ayant emménagé depuis peu.

Don Luis survient pendant cette entrevue et se heurte à son fils. Une violente explication s'ensuit. Il exige que Don Pèdre tue le comte pour laver l'honneur de leur nom; Don Pèdre refuse, car Belflor lui a sauvé la vie et il lui a donné sa parole. Mais dès le lendemain il enverra au comte ses témoins. Belflor demande alors la main de Léonor, ce qui arrange tout.

Apprenant que le jeune homme à qui il a sauvé la vie est le frère de sa bien-aimée, Belflor lui promet sa propre sœur en mariage. Don Pèdre, épris d'une autre femme, refuse cette proposition. Mais quand il fait part de cette situation à sa belle inconnue, ils découvrent tous deux leur identité et

s'aperçoivent qu'ils sont sans le savoir destinés l'un à l'autre. L'imbroglie se dénoue donc dans une réjouissance générale.

Des prisonniers, des fous et des morts

Ensuite, le diable venge Don Cléofas des intrigues de Dona Thomasa, la dame qui l'avait attiré dans un guet-apens. Il inspire des pensées lubriques aux quatre spadassins qui se disputent les faveurs de la belle et finalement s'entretuent. Dona Thomasa est jetée en prison.

C'est l'occasion pour le diable de dévoiler à son compagnon le destin de quelques-uns des occupants de cet endroit où, dit-il, il y a un grand nombre de coupables et d'innocents. Coupable comme ce médecin qui blessait les passants dans la rue la nuit pour se faire des clients. Innocent comme celui-ci qui a tué son frère aîné dans un accident de chasse et qui est accusé d'avoir commis ce meurtre pour s'approprier des biens dont il est ainsi devenu l'héritier. Coupable comme ce Guillaume, garçon dans un cabaret. Amoureux de la fille de la maison, il jouait au fantôme pour effrayer les parents et l'obliger à épouser leur fille. Il était secondé dans cette entreprise par un sergent. Il se fâchera ensuite avec ce sergent qui avouera la mystification : ils se retrouveront tous deux en prison. Un autre, un page, a volé son chef, un écuyer, après l'avoir mystifié en lui faisant croire qu'une noble dame du voisinage était amoureuse de lui.

Le diable distrait ensuite son jeune ami en lui racontant les occupations de plusieurs personnes pendant la journée écoulée : par exemple, un usurier a la pieuse habitude d'assister à la messe tous les matins; ce jour-là dans son sermon le prêtre condamnait vigoureusement l'usure, mais tout en admirant le talent du prédicateur, notre usurier continue sa pratique avec une férocité accrue. Un bourgeois a délaissé sa famille toute la journée pour courtiser une aventurière qui le gruge et se moque de lui; rentré chez lui, dépouillé de tout son argent, il doit faire face au juste courroux de son épouse.

Puis, le diable montre à Leandro l'intérieur d'une maison de fous : il lui relate les circonstances qui ont conduit ces malheureux dans cet endroit : il s'agit immanquablement d'affaires d'amour, l'un était un mari jaloux berné par sa femme,

un autre a perdu la raison à cause d'un amour sans espoir; pour finir, le diable raconte l'histoire de Dona Emerenciana rendue folle par les persécutions de son père qui l'avait séparée de son amant.

Mais l'attention de l'étudiant est attirée par un incendie. La belle Séraphine, la fille du seigneur Esculano, est prisonnière des flammes. L'étudiant voudrait se porter à son secours, mais Asmodée l'en dissuade : c'est physiquement impossible. Leandro prie alors le bon diable de faire ce qui n'est pas dans la puissance humaine. Celui-ci prend la figure de l'étudiant et sauve la jeune fille; de plus, il la rend amoureuse de Leandro et crée ainsi pour celui-ci les conditions d'un mariage avantageux. Il lui paye ainsi sa dette.

Enfin, les deux voyeurs se rendent au-dessus du cimetière et le diable évoque les fantômes des disparus : les uns ont des mausolées splendides, d'autres errent sans sépulture. Mais tous ont été égaux devant la mort qui frappe sans distinction de rang, d'âge ou de fortune. Don Cléofas s'apitoie sur une dame désespérée par la mort de son mari. Il demande au diable de lui conter leur histoire qui fera l'objet des chapitres suivants.

La force de l'amitié

C'est, après l'histoire du comte Belflor, la deuxième longue nouvelle de ce roman à tiroirs. Le héros en est Don Juan Zarate qui vient de mourir dans les bras de sa femme éploquée. Il passait non loin de Valence, lorsqu'il rencontre une dame qui descend d'un carrosse. Elle lui demande d'intervenir pour empêcher un duel entre Don Alvaro Ponce et Don Fadrique de Mendoce, qui veulent tous deux l'épouser.

Don Juan parvient à les raisonner, mais ils exigent que la dame, une veuve très belle nommée Dona Theodora, choisisse l'un d'eux. Elle n'en aime aucun, mais finalement se résout à désigner Don Fadrique qu'elle préfère à Don Alvaro, sans toutefois éprouver pour lui d'autre sentiment que de l'estime. Elle accepte de recevoir ses visites, mais ne s'engage pas davantage pour l'avenir.

Par la suite, Don Juan et Don Fadrique se lient d'une étroite amitié. Don Juan expose alors à son nouvel ami la

situation difficile dans laquelle il se trouve. Marié à une fort belle femme, il a surpris celle-ci en flagrant délit d'adultère avec le duc de Naxera. Il les a tués tous les deux et s'apprêtait à quitter l'Espagne pour fuir la vengeance de la famille du duc, lorsqu'il rencontra dona Theodora.

Don Fadrique lui promet de faire intervenir son oncle qui est gouverneur de Valence. Ils se jurent une éternelle amitié. Mais Don Juan est tombé secrètement amoureux de Theodora et a cessé ses visites chez la dame par égard pour Don Fadrique. Il prétend pour s'excuser qu'il est retenu par une maîtresse. Dona Theodora de son côté est tombée amoureuse de Don Juan et la pensée de cette maîtresse imaginaire attise sa jalousie et sa passion, elle le fait venir chez elle pour avoir une explication. Ils se déclarent leur amour.

Mais Don Juan reste intraitable et refuse de supplanter Don Fadrique. Theodora dépitée va se retirer dans un château qu'elle possède au bord de la mer. Don Juan cherche à cacher la vérité à Don Fadrique, mais devant les soupçons de celui-ci il finit par tout lui avouer. Après un premier mouvement de colère, Don Fadrique est touché par la générosité de Don Juan qui renonce à Theodora et il veut à son tour s'effacer pour permettre à Don Juan et à Theodora de s'unir et d'être heureux.

C'est alors que se produit un coup de théâtre : Dona Theodora est enlevée par des hommes masqués qui l'entraînent de force sur un vaisseau, lequel prend rapidement le large... Don Juan et Don Fadrique arrivent trop tard pour la sauver.

La nouvelle est interrompue ici par une dispute entre un poète comique et un poète tragique que l'étudiant aperçoit et dont il veut savoir le détail. Après cette digression, le diable reprend le fil de son récit. Don Alvaro, le prétendant éconduit, est l'auteur de l'enlèvement de Theodora qu'il emmène à destination de la Sardaigne où il a l'intention de l'épouser. Les deux amis frètent à leur tour un bateau et partent à sa poursuite. Mais ils sont attaqués en mer par deux navires de pirates barbaresques, l'un en provenance d'Alger, l'autre de Tunis. Ils ont la malchance d'être séparés.

Don Juan tombe dans la possession d'un seigneur d'Alger, Ali Bey, qui le prend en sympathie. Il lui demande

artistiques, comme il y a, chez d'autres, des résistances morales ou religieuses. L'interdiction, l'idée que « cela ne se fait pas », qui m'est assez étrangère en tant que fils d'une libre nature, m'est présente en tant qu'esclave, et esclave admiratif, d'une tradition artistique sévère. »

Il confiait son vœu de réécrire *l'Envers et l'Endroit* :

«... je sais cela, de science sûre, qu'une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert. »

La Chute n'est pas sans faire écho à *L'Envers et l'Endroit*, mais le scepticisme et la négation l'emportent sur l'affirmation de ces vérités élémentaires. La théâtralité de Clamence témoigne d'un sens de la mise en scène qui nous rappelle que Camus n'était pas novice dans cet art.

Après *La Chute*, il se consacra de plus en plus au théâtre, signant des adaptations de Faulkner et de Dostoïevski. Cette dimension dramatique apparaît surtout dans le sens multiple que prend dans ce monodrame la notion de représentation.

Clamence donne tout d'abord l'impression de se lancer dans une magistrale et turbulente improvisation. En fait, il n'en est rien, et on s'aperçoit au fur et à mesure qu'il fait et refait, comme un acteur, « son numéro ». L'intrusion de la représentation théâtrale dans la narration romanesque renvoie à l'image que Camus veut donner à travers Clamence d'un monde en proie à ce que nous appelons aujourd'hui la « médiacratie ». La représentation de la fausse parole sera le pilori d'une société qui ne se définit plus que par la représentation menteuse et vide et ordurière de soi-même.

Les poses, les mots voilent la réalité pour contribuer à une gigantesque entreprise de manipulation des esprits. Ainsi, en dernier lieu, derrière une confession déguisée, Camus dénonçait les premières tentatives d'un viol collectif des consciences qui n'est pas le privilège des régimes totalitaires. Il se livrait à la parodie d'un usage pervers de la parole qui devait conduire nos démocraties à une totale confusion des valeurs.

Le roman dans tous ses états

Le moment est venu de nous interroger sur la situation, aujourd'hui, d'un genre essentiellement polymorphe. Apparemment, le roman ne s'est jamais mieux porté. Bouée de sauvetage des maisons d'édition, en nos temps de crise du livre, il semble seul capable d'attirer encore les lecteurs.

Pourtant, le succès de la fiction, s'il témoigne d'un besoin toujours accru de fuite dans l'imaginaire, doit être envisagé autant sous l'angle du créateur que sous celui du consommateur. On s'aperçoit alors de la coexistence d'attitudes apparemment contradictoires mais qui finalement tendent à se concilier sinon à se confondre dans une même ambition esthétique.

Si le plaisir de raconter et d'écouter des histoires s'est révélé aussi tenace que la nature humaine, le roman n'en met pas moins en évidence une nécessité au moins aussi forte, celle qui pousse chacun de nous à transformer en écriture sa propre expérience. Enfin, rassemblant dans son œcuménisme les vocations opposées de la poésie et de la philosophie, le roman s'est identifié à la construction d'une vision du monde. Comme si la littérature était le seul moyen de triompher des ravages du temps. Vain désir de durer, la volonté de fixer sur du papier cette vie qui coule entre nos doigts trahit, chez le plus incrédule d'entre nous, le rêve d'avoir sa part d'éternité.

Ainsi le roman est-il constamment balancé entre la tentation de s'identifier au moment qui passe et celle, comme Josué, d'arrêter le soleil au-dessus des portes de Jéricho.

Deux courants du roman français d'après-guerre : celui dit des « hussards » et celui du « nouveau roman » ont fixé avec bonheur l'une et l'autre aspirations. Bien que relevant de démarches différentes, elles avaient en commun le souci de s'opposer à la littérature d'idées qui avait dominé la période précédente. Après avoir pendant si longtemps pris son bien où il le trouvait et avoir oscillé à la croisée des chemins, le roman prononçait sa déclaration d'indépendance. Il s'émancipait au même moment où il se prenait lui-même pour objet. L'autonomie du roman s'accompagnait donc de l'apparition paradoxale d'une création critique. La pure expérimentation formelle ouvrait en même temps de nouveaux points de vue sur le monde.

