

Métamorphoses du discours romanesque : *La Princesse de Clèves*

Sur *La Princesse de Clèves* tout a été dit, ou presque. Déjà au XVII^e siècle, le roman a provoqué un vif débat où la critique soulevait certes bien des faux problèmes mais aussi des questions toujours actuelles. La distance qui nous sépare de ces premières réactions ne fait que mieux le voir : la critique contemporaine, tout en formulant ses réserves voire même ses griefs contre l'œuvre, était pleinement consciente de la transformation radicale des techniques narratives qu'opérait l'œuvre anonyme. Malgré les tentatives qui voulaient relativiser l'importance du roman de Mme de Lafayette, les formules telles que « le roman d'avant Mme de Lafayette », « les romans de l'époque classique excepté Mme de Lafayette » qui reviennent constamment sous la plume des érudits ou des scientifiques, prouvent assez bien que l'œuvre n'a cessé d'être un point de repère pour tous ceux qui se penchent sur les questions du roman. Toutefois, les études basées sur la découverte de l'importance exceptionnelle de *La Princesse de Clèves* s'inspirent le plus souvent du sentiment de nouveauté et se fixent pour but, la plupart du temps, de prouver ou de formuler en termes de plus en plus précis en quoi consiste cette nouveauté. Ces approches concentrées uniquement sur la rupture avec la tradition devraient donc être complétées par des analyses qui, soucieuses d'équilibre et d'objectivité, essaient de replacer l'œuvre dans la continuité du développement de l'art du roman. Or, si l'on veut pousser l'analyse en ce sens, il y a une problématique qui se prête presque automatiquement à l'examen : c'est l'étude des rapports de l'ancienne rhétorique et le renouvellement des formes romanesques dans cette œuvre énigmatique. La question est d'autant plus digne d'attention que, depuis l'ouvrage pionnier de M. Kibédi Varga, qui a prouvé combien l'ancienne rhétorique, encore toute vivante à l'époque classique, avait une influence décisive sur tout ce qui se nommait alors « littérature », a accédé depuis au rang des évidences¹. Cependant, ses textes-exemples sont pris ou bien dans les genres qui ne sont aujourd'hui que d'un intérêt historique (sermons, panégyriques et poésie lyrique du XVII^e siècle) ou dans le genre – toujours actuel – de la tragédie classique. L'auteur suggère en même temps à plusieurs reprises qu'il faudrait élargir le champ des recherches aux genres dits « mineurs » (fables, textes de moralistes de toutes sortes) et surtout au roman, ce genre « sans règle » et « sans frontières » qui cherche à se définir et à se libérer, justement à cette époque, de la tradition peu noble du genre et du parrainage encombrant de l'épopée. Il ne serait donc pas sans profit – nous l'espérons – de poser la question concrètement dans *La Princesse de Clèves*, ne fût-ce qu'en limitant bien nos réflexions sur deux corpus et un seul aspect de la question : celui de la transformation du discours romanesque au sein de la même œuvre.

Les deux passages choisis sont deux textes éminents dans le roman, et si nous postulons que la réforme du discours romanesque est un processus qui vient de la tradition pour aller vers quelque chose de nouveau, les deux textes se situent aux deux extrémités de ce processus – et par ce fait même, ils sont typiques et caractéristiques du tournant qui est lié dans l'histoire du roman au nom de Mme de Lafayette.

¹ Á. Kibédi Varga, pp. 7-10.

La mort de M^{me} de Chartres à la fin du tome I est d'une importance capitale tout autant pour la composition du roman que pour la motivation de la décision finale de la princesse.

Il faut nous quitter, ma fille, lui dit-elle, en lui tendant la main ; le péril où je vous laisse et le besoin que vous avez de moi augmente le déplaisir que j'ai de vous quitter. Vous avez de l'inclination pour M. de Nemours ; je ne vous demande point de me l'avouer ; je ne suis plus en état de me servir de votre sincérité pour vous conduire. Il y a déjà longtemps que je me suis aperçue de cette inclination, mais je ne vous en ai pas voulu parler d'abord, de peur de vous en faire apercevoir vous-même. Vous ne la connaissez que trop présentement, vous êtes sur le bord du précipice, il faut de grands efforts et de grandes violences pour vous retenir. Songez ce que vous devez à votre mari ; songer ce que vous devez à vous même, et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise et que j'ai tant souhaitée. Ayez la force et du courage, ma fille, retirez-vous de la cour, obligez votre mari de vous emmener ; ne craignez point de prendre des partis trop rudes et trop difficiles ; quelque affreux qu'il vous paraissent d'abord, ils seront plus doux dans les suites que les malheurs d'une galanterie. Si d'autres raisons que celles de la vertu et de votre devoir vous pouvaient obliger à ce que je souhaite, je vous dirais que, si quelque chose était capable de troubler le bonheur que j'espère en sortant de ce monde, ce serait de vous voir tomber comme les autres femmes, mais, si ce malheur vous doit arriver, je reçois la mort avec joie, pour n'en être pas le témoin. (p. 291)

Après une préparation dramatique (« M^{me} de Chartres empira si considérablement que l'on commença à désespérer de sa vie... », p. 290) la mort est mise en scène, comme un spectacle, en deux actes : scène d'adieu assortie de conseils – reflet lointain de la « belle mort » chrétienne destinée à la littérature édifiante – et la solitude recueillie pour se préparer à la mort. Cette scène aura pour exact équivalent compositionnel et thématique la mort de M. de Clèves au milieu du tome IV. La théâtralisation toute pareille des deux morts ne fait que souligner ce fait : les deux scènes se font écho, mais – il faut y ajouter – non seulement sur le plan des événements mais aussi du point de vue de l'organisation du discours. En effet, les dernières paroles de M. de Clèves à sa femme sont calquées sur l'adieu pathétique de la mère à sa fille, dans le sens où tous les deux discours obéissent aux mêmes règles : ils suivent l'ordre général et particulier que prescrivait à l'époque classique la rhétorique.

Le texte est dans son ensemble, de caractère délibératif – la mère adresse une dernière exhortation à sa fille – et à certains points, il y a des glissements vers le judiciaire. Quant à la *disposition*, le discours s'ouvre par une exorde qui est appelée avant tout à agir sur les « passions » c'est-à-dire les émotions (« Il faut nous quitter ma fille, lui dit-elle, en lui tendant la main ... »), et en même temps, elle prépare l'esprit au début du raisonnement (« ... le péril où je vous laisse augmente le déplaisir que j'ai de vous quitter »).

La narration commence par un lieu propre aux genres délibératif et judiciaire, par *l'état de la question* dont la fonction est de délimiter le problème (« Vous avez de l'inclination pour M. de Nemours ...) et de fixer les attitudes respectives de l'accusé et du défenseur. Cette partie pouvant être supprimée dans le genre délibératif, ce début rapproche le texte du genre judiciaire : « ... je ne vous demande point de me l'avouer... » est une invitation à accepter *l'état de qualité* c'est-à-dire la catégorie où l'accusé convient du fait mais en atteste la qualité. Vient ensuite un nouvel appel aux émotions, une amplification de l'exorde (« ... je ne suis plus en état de me servir de votre sincérité pour vous conduire. ») La partie centrale, *le raisonnement* proprement dit – obligatoirement de caractère syllogistique – est introduit par deux syllogismes simplifiés de même type, mais encore une fois après une amplification (« Il y a déjà longtemps que je me suis aperçue de cette inclination ... »). Dans la première des deux enthymèmes, c'est

la première proposition (la majeure) qui se trouve supprimée, dans la deuxième, les deux premières (la majeure et la mineure ; nous reviendrons plus tard sur la question du pourquoi) :

– la passion est un péril : vous savez maintenant que vous avez une passion (« Vous ne la connaissez que trop ... ») ; vous devez savoir que vous êtes en péril (« Vous êtes sur le bord du précipice ... »).

– éviter l'extrême péril demande beaucoup d'effort : vous êtes en extrême péril, vous devez déployer beaucoup d'effort.

Le reste du raisonnement revêt le caractère d'un *dilemme*. L'un des pôles en est l'amour-passion (inclination, galanterie). Pour l'autre pôle, on pourrait hésiter entre plusieurs notions : « réputation », « vertu » et « devoir », qui figurent sous leurs formes verbales ou nominales dans une suite de propositions impératives (« Songez ce que vous devez à votre mari ; songez ce que vous devez à vous-même ; pensez que vous allez perdre cette réputation, etc.) ; si la hiérarchie des termes ne se dessinait pas assez nettement : « devoir » et « vertu » sont des lieux tirés de *la cause efficiente* par rapport à « réputation » (la réputation s'acquiert par la vertu et l'accomplissement du devoir), « la cour » est un lieu tiré de *la circonstance* par rapport à « réputation » (« retirez-vous de la cour... » – la réputation y est menacée). Après ceci, chacun des deux pôles du dilemme se trouve complété par un lieu tiré de *l'effet*, puis relié dans une *comparaison* (la réputation demande à court terme de « prendre des partis rudes » tandis que la galanterie paraît douce – par contre « ils (les rudes partis) seront plus doux dans les suites que les malheurs d'une galanterie »

La péroraison rappelle par sa fonction même l'exorde et suit les règles suggérées par la plupart des traités de l'époque classique. Elle se compose de deux parties : la *récapitulation* reprend le thème de la vertu et du devoir (« Si d'autres raisons que celles de la vertu et de votre devoir vous pouvaient obliger à ce que je souhaite ... ») et plus loin celui de la réputation (« vous voir tomber comme les autres femmes ... »). La position finale de « réputation » ne fait d'ailleurs que confirmer la hiérarchie des mots-clés que nous venons de proposer pour ce pôle du dilemme. La deuxième partie, tout en renforçant les arguments de la confirmation est appelée à toucher davantage le cœur, et elle le fait par le moyen tant recommandé des rhétoriciens, par la reprise amplifiée des thèmes de l'exorde (au « déplaisir de vous quitter » correspondent ici deux propositions conditionnelles : « si quelque chose était capable de troubler le bonheur que j'espère en sortant de ce monde, ce serait de vous voir tomber ; si ce malheur vous doit arriver, je reçois la mort avec joie »).

Au niveau de l'*élocution*, la tension entre le plan sémantique du discours et la syntaxe n'est qu'apparente. Le langage lourd et tragique de Mme de Chartres est dominé en effet par les mots chargés d'émotion (« vous êtes sur le bord du *précipice* », « il faut de *grands efforts* et de *grandes violences* », « prendre des *partis trop rudes* », etc.) tandis que son agencement syntaxique est réglé et équilibré. L'argumentation proprement dite s'élançait par une suite de phrases, composée chacune de trois propositions où la prédominance des propositions juxtaposées, au lieu de réduire la cohérence des phrases, la fait augmenter sur le plan rhétorique par les effets bien connus de l'asyndète :

Vous avez de l'inclination pour M. de Nemours je ne vous demande point de me l'avouer, je ne suis plus en état de me servir de votre sincérité pour vous conduire. Vous ne la connaissez que trop présentement, vous êtes sur le bord du précipice, il faut de grands efforts pour vous retenir.

Au lieu de réduire la cohérence des phrases, l'augmente sur le plan rhétorique par les effets bien connus de l'asyndète. Vient ensuite une suite de sept propositions impératives (« Songer ; songer ; pensez ; ayez la force ; retirez-vous ; obligez votre mari ; ne craignez point ») qui, par les constructions syntaxiques parallèles ne font qu'augmenter l'impact émotionnel, d'ailleurs en parfaite harmonie avec les effets logico-rhétoriques. L'argumentation est ici rhétorique au plein sens du mot : au lieu de raisonner « sèchement », en ne suivant que les règles de la logique pure², le locuteur ne veut que ménager les moyens directs, par l'omission de la majeure du syllogisme par exemple pour frapper plus tard beaucoup plus fort en évoquant « les malheurs d'une galanterie ». L'équilibre syntaxique et rythmique qui, à première vue, est avant tout signe du contrôle de la raison, ne sert en vérité qu'à donner libre cours à l'énergie combative du locuteur.

Ce discours construit est donc fait d'un seul bloc, non seulement parce qu'il y a une seule instance énonciative, mais parce que, comme nous l'avons vu, le texte est homogène : tous les moyens linguistiques visent de concert à défendre un système de valeurs bien élaboré, celui du rationalisme classique³.

Comme une des lois fondamentales du roman de Mme de Lafayette est l'alternance, la narratrice modifie par moments la perspective de son récit et fait passer son lecteur de l'extérieur à l'intérieur, du décor historique au drame du cœur, des scènes en société aux moments de vérité de la conscience. En ces moments de solitude, la princesse peut se regarder et se connaître⁴. À ces points du récit, le discours romanesque aura un tout autre caractère. Le deuxième passage choisi sera le premier monologue intérieur de la princesse, composé en contrepoint au texte précédent. Il se situe dans la première moitié du tome III, après la réécriture de la lettre du vidame de Chartres et avant l'aveu de la princesse à son mari.

Après qu'on eut envoyé la lettre à M^{me} la Dauphine, M. de Clèves et M. de Nemours s'en allèrent. M^{me} de Clèves demeura seule, et sitôt qu'elle ne fut plus soutenue par cette joie que donne la présence de ce que l'on aime, elle revint comme d'un songe, elle regarda avec étonnement la prodigieuse différence de l'état où elle était le soir d'avec celui où elle se trouvait alors, elle se remit devant les yeux l'aigreur et la froideur qu'elle avait fait paraître à M. de Nemours, tant qu'elle avait cru que la lettre de M^{me} de Thémises s'adressait à lui, *quel calme et quelle douceur avait succédé à cette aigreur*, sitôt qu'il l'avait persuadé que cette lettre ne le regardait pas. Quand elle pensait qu'elle s'était reproché comme un crime, le jour précédent, de lui avoir donné des marques de sensibilité que la seule compassion pouvait avoir fait naître, et que, par son aigreur, elle lui avait fait paraître des sentiments de jalousie qui étaient les preuves certaines de passion, elle ne se reconnaissait plus elle-même. Quand elle pensait encore que M. de Nemours voyait bien qu'elle connaissait son amour, qu'il voyait bien aussi que, malgré cette connaissance, elle ne l'en traitait pas plus mal en présence même de son mari, qu'au contraire elle ne l'avait jamais regardé si favorablement, qu'elle était cause que M. de Clèves l'avait envoyé quérir et qu'ils venait de passer une après-dînée ensemble, elle trouvait qu'elle était d'intelligence avec M. de Nemours, qu'elle trompait le mari du monde qui méritait le moins d'être trompé, et elle était honteuse de paraître si peu digne d'estime aux yeux même de son amant. Mais, ce qu'elle pouvait moins supporter que

² Á. Kibédi Varga, pp. 66-67.

³ Zumthor expose d'une façon très claire le fonctionnement de ce système de valeurs régi par l'idéal de *l'honnête homme*: « L'honnête homme organise sa vie sous le primat de la raison. Entendons par là un équilibre entre les puissances de l'âme, la lumière et sous la conduite des facultés intellectuelles – celles-ci symbolisées sous la forme du bon sens. L'honnête homme est social parce qu'il ne réserve pas de surprises. Or, il est un fait psychologique qui parfois vient troubler curieusement ce travail d'organisation intérieure et menacer l'édifice entier : c'est l'amour. », (pp. 97-98).

⁴ Rousset, pp. 20-21.

tout le reste, était le souvenir de l'état où elle avait passé la nuit, et les cuisantes douleurs que lui avait causées la pensée que M. de Nemours aimait ailleurs et qu'elle était trompée.

Elle avait ignoré jusqu'alors les inquiétudes mortelles de la défiance et de la jalousie, elle n'avait pensé qu'à se défendre d'aimer M. de Nemours, et elle n'avait point encore commencé à craindre qu'il en aimât une autre. Quoique les soupçons que lui avait donnés cette lettre fussent effacés, ils ne laissèrent pas de lui ouvrir les yeux sur le hasard d'être trompée et de lui donner des impressions de défiance et de jalousie qu'elle n'avait jamais eues. Elle fut étonnée de n'avoir point encore pensé combien il était peu vraisemblable qu'un homme comme M. de Nemours, qui avait toujours fait paraître tant de légèreté avec les femmes, fût capable d'un attachement sincère et durable. 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 la souffrir ? 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 ? Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toutes mes résolutions sont inutiles ; je pensais hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier. Il faut m'arracher de la présence de M. de Nemours, il faut m'en aller à la campagne, quelque bizarre que puisse paraître mon voyage, et si M. de Clèves s'opiniâtre à l'empêcher ou en vouloir savoir les raisons, peut-être lui ferais-je le mal, et à moi-même aussi, de les lui apprendre » (pp. 346-347).

À première vue, le terme de monologue intérieur appliqué à ce texte peut surprendre, non seulement parce que dans une première impression globale le passage semble être le contraire de ce que ce terme signifie aujourd'hui – une technique très précise et très moderne – mais, à y regarder de plus près, sa forme grammaticale met en valeur la présence de l'auteur. Quant aux aspects formels, le passage se compose de deux parties inégales. La première va jusqu'à la phrase : « Elle trouva qu'il était presque impossible qu'elle pût être contente de sa passion. » La deuxième comprend le reste. La première partie est composée au style direct avec toutes les marques grammaticales de ce type de discours : la suite des propositions est subordonnée à des verbes de pensée (Quand elle pensait ; Quand elle pensait encore, etc.), l'énoncé est introduit par des « que », parfois avec une monotonie peu habituelle (il y a une fois dix complétives de suite) ; dans les subordonnées, on a les transpositions nécessaires des temps, des degrés personnels et adverbes déictiques – surtout de temps (le soir ; alors ; le jour précédent, etc.). Pourtant, appliquer le terme de monologue intérieur correspond à une réalité que les contemporains ont très bien senti. « Il n'y a rien de plus beau que toutes ces réflexions, et il faut avouer que l'Auteur est admirable, lors qu'il entreprend de faire voir ce qui se passe dans nostre cœur ... » – dit Valincourt dans sa critique⁵. Mais, cette sensation d'introspection admirable dont parle le critique est quelque chose de repérable au niveau textuel.

Il y a d'abord la masse des propositions subordonnées : les 14 propositions principales qui marquent, certes, la présence de l'auteur se trouvent quasi submergées par les 47 subordonnées où dominent les mouvements de la conscience de l'héroïne.

Mais il y a plus. Si l'on examine la structure temporelle de cette première partie, un des plans – qui correspond *grosso modo* aux propositions principales – se trouve rattaché aux événements c'est-à-dire, selon la terminologie de G. Genette, qu'il relève du discours narrativisé (elle revint comme d'un songe ; elle regarda avec étonnement, etc.). Derrière, ou plutôt au-dessous de ce plan se situe une suite de propositions – une longue rétrospection – où l'on doit distinguer pas moins d'une dizaine de plans temporels allant des heures qui suivent la joyeuse réécriture de la

⁵ Cité par M.-J. Durry, p. 87.

lettre du vidame de Chartres en compagnie de M. de Nemours jusqu'aux moments où, après l'accident de celui-ci, la princesse « lui avait donné des marques de sensibilité que la seule compassion pouvait avoir fait naître ». Par la superposition de ces plans temporels, le centre de gravité du discours se déplace graduellement de plus en plus vers le bas pour devenir une véritable plongée verticale dans la conscience. Et en accord avec tout cela, aux niveaux des microstructures stylistiques, les deux phrases suivantes (commençant par « Quand elle pensait... ») peuvent être considérées comme des hyperbates : les subordonnées – correspondant à la scène des événements de la conscience – se trouvent antéposées à la principale qui se trouve ainsi reculée et par cela repoussée à l'arrière-plan.

Pour le regard avisé, il ne peut pas passer inaperçu qu'il y a encore un moment intéressant dans cette première partie du texte. Vu que l'un des traits essentiels du discours indirect est qu'il fait disparaître par l'acte de reprise de l'énonciation d'autrui les marques personnelles de l'énonciation citée (intonations, accents subjectifs, etc.), ici, par les pronoms interrogatifs en fonction exclamative (« quelle calme et quelle douceur »), c'est la voix de la princesse qui se fait entendre. On a donc affaire au discours indirect libre.

À part ces facteurs grammaticaux et énonciatifs, l'homogénéité du discours se trouve minée aussi par l'inégalité nettement perceptible des phrases : l'alternance des phrases assez inégales (avec 15-8-16 – 6-6-5-3 propositions) semble traduire à son tour les mouvements de la conscience.

Mais, au moment où cette première étape de la réflexion semble s'achever par une sorte de résumé (« Elle trouva qu'il était presque impossible qu'elle pût être contente de sa passion. »), il se produit un brusque changement énonciatif pour faire place à huit propositions exclamatives, cette fois au style direct (« Mais quand le pourrais-je être ; Veux-je la souffrir ? Veux-je y répondre ?, etc.) avec un effet assez dramatique. Et quand le monologue se clôt par des phrases énonciatives – avec des structures syntaxiques parallèles (« il faut m'arracher ; il faut m'en aller ») ou agencé en chiasme (« je pensais hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolu hier »), ce n'est qu'un reflet faible et lointain des propos agencés selon les règles de la rhétorique.

Car, en effet, à la fin du passage, il faut se rendre à l'évidence : l'unique instance énonciative du discours – une des marques essentielles du discours rhétorique – a été graduellement détruite au profit d'une plurivocité pour faire place à ce « discours hybride » qui fait – selon Bakhtine – l'essence même de l'art du roman⁶. Et parmi les voix, on peut distinguer non seulement celle de la narratrice qui juge et ordonne les pensées de son protagoniste et la voix de son héroïne, mais, dans le flot des réflexions intérieures, il y a – presque comme deux voix – la dualité du cœur et de l'esprit.

⁶ Bakhtine, pp. 125-126.

Et grâce au texte savamment construit, le lecteur peut accéder à la vérité intérieure qui permet d'entendre le bruit des vagues de la passion qui se brisent contre le roc de la conscience. Et cette multiplicité des voix est produite – c'est le comble de l'art de Mme de Lafayette – dans un tissu syntaxique bien serré.

JUDIT BIBÓ

Budapest

Bibliographie

Nos références au texte du roman sont prises dans l'édition d'A. Niderst : *Romans et nouvelles*, introduction d'A. Niderst, Paris, Classiques Garnier, 1989.

Études sur La Princesse de Clèves :

Fabre, Jean, *L'Art de l'analyse dans La Princesse de Clèves*, Travaux de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1946. Repris dans : *Idées sur le roman*, Paris, Klincksieck, pp. 9-53.

Durry, Marie-Jeanne, *Le Monologue intérieur dans La Princesse de Clèves, La Littérature narrative d'imagination* (Colloque de Strasbourg, 1959), Paris, PUF, 1961, pp. 87-96.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 71-100.

Malandain, Pierre, *Madame de Lafayette – La Princesse de Clèves*, Paris, PUF, 1985, p. 124.

Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1962, pp. 17-44.

Zumthor, Paul, « Le Sens de l'amour et du mariage dans la conception classique de l'homme. Madame de Lafayette », in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Bd. 181, février 1942.

Études théoriques :

Bakhtine, Mikhail, « Du discours romanesque », in : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 85-233.

Kibédi Varga, Áron, *Rhétorique et littérature, Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970, p. 235.

Lips, Marguerite, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 239.

Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 319.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980.

Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 189-203.