

# LE STATUT DU PERSONNAGE FÉMININ DANS L'ŒUVRE DE MME DE LAFAYETTE : TRADITION ET ÉVOLUTION

REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE FÉMININ DANS QUATRE NOUVELLES  
DE MME DE LAFAYETTE

Aantal woorden: 26.594

Julie Vandermarliere

Studentennummer: 01507479

Promotor: Prof. dr. Jean Mainil

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master of Arts in de richting Taal- en Letterkunde  
Frans-Spaans

Academiejaar: 2018 - 2019



## Remerciement

Au seuil de ce mémoire, j'adresse mes remerciements sincères à mon directeur de recherche, Prof. Dr. Jean Mainil, pour l'assistance précieuse qu'il m'a donnée pendant la période de rédaction de mon ouvrage. Je remercie également mes parents et mon frère pour tout ce qu'ils ont fait pour moi pendant toute la période de mes études universitaires.



## Abréviations

CT : Madame De Lafayette, « Histoire de la Comtesse de Tende », dans *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017 [1718].

PC : Madame De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2000 [1678].

PM : Madame De Lafayette, « Histoire de la Princesse de Montpensier », dans *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017 [1662].

Za : Madame De Lafayette, *Zayde*, Paris, Éditions Flammarion, coll. GF, 2006 [1670].



## 0. Introduction

### 0.1. Le statut de la femme au XVII<sup>e</sup> siècle

Même si dans notre société la femme occupe une place de plus en plus importante et de plus en plus semblable à celle des hommes, dans d'autres sociétés ceci n'est toujours pas le cas. En outre, même dans la nôtre, des propos discriminatoires d'hommes qui témoignent de leur supériorité par rapport aux femmes existent toujours, pensons par exemple à Donald Trump, qui a interrompu une conversation téléphonique avec le ministre irlandais pour faire une remarque sexiste à la journaliste Caitriona Perry.<sup>1</sup> Étant donné que de telles expressions existent toujours au XXI<sup>e</sup> siècle, nous nous demandons comment la situation était au XVII<sup>e</sup> siècle. Or, pendant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il était question d'un véritable absolutisme, puisque Louis XIV n'avait qu'une poignée de ministres, ce qui l'assurait de la majorité du pouvoir. Le roi décidait de tout et gouvernait, en réalité, seul. Le symbole de cette grandeur et de cet absolutisme est sans doute le château de Versailles, construit tout au long de son règne. En mettant en scène des personnages féminins, les romancières du XVII<sup>e</sup> siècle ont valorisé les contributions et les expériences des femmes de la société.<sup>2</sup> L'acte d'écrire était pour ces romancières une manière de lutter contre ce système autoritaire qui voulait les réduire au silence.<sup>3</sup> Pour cette raison, François-Ronan Dubois surnomme le XVII<sup>e</sup> siècle « le siècle féminin »<sup>4</sup>. Néanmoins, la présence des femmes en littérature au XVII<sup>e</sup> siècle n'était pas un phénomène nouveau. Toutefois, les écrivaines antérieures telles que Marie de France et Marguerite de Navarre n'étaient qu'une exception « dans un paysage par ailleurs foncièrement masculin »<sup>5</sup>. Les femmes écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle sont alors les premières à valoriser le statut de la femme. Les romans, les nouvelles et les livres épistolaires de ces femmes écrivains ont connu et connaissent toujours un grand succès, entre autres parce que ces femmes ont bénéficié d'une formation nécessaire en littérature.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Anne-Charlotte Dancourt, *Donald Trump fait une remarque sexiste à une journaliste irlandaise*, 2017, <<http://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/societe/video-donald-trump-fait-une-remarque-sexiste-a-une-journaliste-irlandaise-28-06-2017-7094949.php>> (consulté le 30 avril 2018).

<sup>2</sup> Miao Li, « La naissance de l'agentivité romanesque : une lecture féministe de 'La Princesse de Clèves' », *Convergences francophones*, 1, 2014, p. 52.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> François-Ronan Dubois, « La construction d'une identité féministe a posteriori : le cas Madame de Lafayette », *Postures* (Québec), 15, 2012, p. 26.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*

À cet égard, il faut mentionner que les réunions dans les chambres des femmes, dites « les salons », ont surgi depuis le début du siècle et ont occupé une place centrale tout au long de cette période. Dans ces salons, on discutait, entre autres, de littérature, de langage, d'actualité et de philosophie. Ces réunions étaient presque toujours présidées par des femmes, souvent « de grandes aristocrates »<sup>7</sup>. L'importance de la femme dans cette atmosphère des salons devient encore plus claire en parlant de la préciosité. Ce mouvement, qui est une vague sociale de raffinement du comportement, du langage et des idées, s'est développé dans les salons du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette vague est une réelle contribution à l'émancipation des femmes. Nous constatons que le XVII<sup>e</sup> siècle en général aide en réalité à cette émancipation des femmes.<sup>8</sup> À ce propos, ce siècle qu'il est convenu d'appeler « de Louis XIV » a en réalité connu deux régentes, à savoir Marie de Médicis et Anne d'Autriche, qui gouvernent successivement le royaume.<sup>9</sup> En outre, les femmes telles que la Duchesse de Longueville et la Duchesse du Chevreuse, ont exercé un rôle prépondérant dans la préparation et même dans le déroulement de la Fronde.<sup>10</sup> Finalement, ce sont presque toujours les femmes qui président à la vie des salons. Leur rôle s'est donc vraiment accru à cette époque. De cette manière, il n'est donc pas tout à fait anormal qu'un mouvement comme celui de la préciosité ait été animé par elles. Madame de Lafayette est une de ces femmes qui fréquentaient le milieu précieux, aussi bien dans sa jeunesse que dans la suite de sa vie.<sup>11</sup> Dans ce mémoire, nous nous pencherons sur quatre œuvres de cette précieuse. Il s'agit de quatre nouvelles qui comportent une « optique féminine double »<sup>12</sup> : elles sont aussi bien des histoires d'une femme que des exemples de l'écriture féminine. Il nous paraît intéressant d'étudier comment les personnages féminins sont présentés dans ces livres écrits par une femme écrivain.

## 0.2. Le but et la structure de ce travail

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le statut social des femmes dépendait toujours des comportements des hommes. Même si une partie de l'activité salonnière contenait la production de textes littéraires<sup>13</sup>, la France autoritaire du siècle de Louis XIV « ne semble pas a priori un milieu

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Jean Adhémar, *Les salons littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle : au temps des précieuses*, Exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968, p. 10.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> François-Ronan Dubois, « La construction d'une identité féministe a posteriori : le cas Madame de Lafayette », *op. cit.*, p. 31.

<sup>12</sup> Miao Li, *op. cit.*, p. 52.

<sup>13</sup> François-Ronan Dubois, « La construction d'une identité féministe a posteriori : le cas Madame de Lafayette », *op. cit.*, p. 27.

propice à la création littéraire originale telle que l'écriture féminine »<sup>14</sup>. Les femmes écrivains actives pendant ce siècle, mettaient en scène des personnages féminins qui représentaient en réalité les femmes contemporaines dans le but de valoriser les contributions des femmes de la société. Ainsi, « [u]ne jeune femme, mariée sans amour, est plus qu'un thème littéraire ; c'est une expérience vécue par l'écrivain et par mille femmes de son temps »<sup>15</sup>. Depuis le début des années 1980, les théories féministes ont commencé à se concentrer sur l'agentivité, « agency », qui renvoie à « la capacité que possède une entité (un individu ou une collectivité) à déterminer et à agir »<sup>16</sup>. Dans ce travail, nous analyserons de quelle manière les quatre œuvres de Madame de Lafayette mettent en exergue l'agentivité d'un ou de plusieurs personnages féminins. Nous étudierons dans quelle mesure ces femmes envisagent des actions et si elles agissent activement ou plutôt de manière passive. En outre, nous chercherons si les personnages subissent une évolution dans leur comportement qui s'explique par cette agentivité et, finalement, nous nous demanderons comment Madame de Lafayette montre ce changement éventuel. Tout bien considéré, ce travail focalise sur la question comment les femmes sont présentées dans ces livres écrits par une femme écrivain.

Les quatre premiers chapitres du mémoire portent chacun sur une de ces quatre œuvres de Mme de Lafayette. Nous commencerons par la nouvelle la plus ancienne, *La Princesse de Montpensier*, pour ainsi continuer en suivant un ordre chronologique. À l'intérieur de chaque chapitre, nous aborderons quatre aspects centraux. Premièrement, nous nous pencherons sur le début de l'histoire. Dans cette partie, nous analyserons chaque fois l'événement central et la présentation initiale des personnages. En outre, nous nous demanderons comment la protagoniste est décrite à l'ouverture de l'histoire. Deuxièmement, nous nous intéresserons au thème central de l'amour. À ce propos, nous examinerons qui est amoureux et s'il y a des changements en ce qui concerne ces passions. De plus, nous analyserons dans quelle mesure l'amour semble compatible avec le mariage. Puis, nous verrons également de quelle manière l'amour s'oppose à la raison. Le troisième aspect auquel nous nous intéresserons dans chaque chapitre est le rôle des regards et du non-verbal. Nous chercherons qui regarde qui et ce que ces regards signifient. En outre, nous examinerons si la conversation est omniprésente ou si, par contre, les personnages utilisent d'autres moyens de communication. En quatrième lieu, nous verrons que la jalousie occupe une place primordiale dans toutes ces œuvres. Nous nous pencherons également sur les autres obstacles éventuels qui se présentent à la réalisation amoureuse. Finalement, à la fin de chaque chapitre, nous nous intéresserons à la

---

<sup>14</sup> Miao Li, *op. cit.*, p. 51.

<sup>15</sup> Constant Venesoen, *Études sur la littérature féminine au XVII<sup>e</sup> siècle*, Birmingham Alabama, Summa Publications, 1990, p. 97.

<sup>16</sup> Miao Li, *op. cit.*, p. 51.

possible évolution de la protagoniste. Ici, nous étudierons dans quelle mesure la femme est présentée comme objet ou plutôt comme sujet dans telle ou telle scène. Dans le cinquième chapitre du mémoire, nous effectuerons une lecture horizontale dans laquelle nous regarderons les différences et les points communs en ce qui concerne cette représentation de la femme et quant à la manière dont celle-ci est décrite.

### 0.3. L'amour dans l'œuvre de Madame de Lafayette

Les quatre œuvres que nous traiterons, à savoir *La Princesse de Montpensier*, *Zayde*, *La Princesse de Clèves* et *La Comtesse de Tende*, partagent quelques thèmes centraux présents dans presque tout l'œuvre de Mme de Lafayette. Néanmoins, nous examinerons dans quelle mesure le rôle des personnages féminins diffère, en ce qui concerne ces thèmes, d'un livre à l'autre. Tout d'abord, à la fin du siècle suivant, en 1795, une autre femme auteur, Germaine de Staël affirmait que l'amour est l'objet principal des œuvres fictives.<sup>17</sup> L'amour occupe également un rôle primordial dans l'œuvre de Mme de Lafayette et en particulier dans les quatre histoires que nous étudierons dans ce mémoire. Néanmoins, toutes ces histoires sont consacrées à l'amour, non pas pour l'honorer, mais pour le dénoncer.<sup>18</sup> En général, la vision pessimiste de l'amour de Mme de Lafayette est dépeinte dans tout son œuvre : « le drame de l'amour [...] obsède tous les acteurs du roman de Mme de La Fayette »<sup>19</sup>. Notre auteur décrit l'amour comme un péril et ainsi, dans ses nouvelles par exemple, toutes les actions suscitent la méfiance envers l'amour.<sup>20</sup> En fait, la manière dont on perçoit l'amour, change d'une époque à l'autre, mais, selon Bogojovic, « la nature du mécanisme déclencheur des passions persistait dans le temps »<sup>21</sup>. À la période baroque, la vision de l'amour était généralement assez optimiste, contrairement à l'ère classique, dans laquelle la vision est plutôt pessimiste.<sup>22</sup> Mme de Lafayette témoigne par ailleurs de cette dernière époque. De cette manière, notre auteur considère l'amour comme une souffrance terrible et, ainsi, presque comme l'ennemi : selon Maurice Lever, « [l']amour [...] est l'ennemi, il porte en lui le germe de la ruine, de la désolation, de la mort lente, sans vrai combat ni vraie défaite »<sup>23</sup>. Également, tous les personnages des histoires écrites par

---

<sup>17</sup> Germaine de Staël, *Essai sur les fictions*, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, coll. La collection de sable, 2010 [1795].

<sup>18</sup> Laurence Plazenet, « Préface », dans Madame de Lafayette, *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017, p. 38.

<sup>19</sup> Dragan Bogojevic, « La fatalité de l'amour dans le roman 'La Princesse de Clèves' », dans *La langue et la littérature à l'épreuve du temps*, sous la dir. de DEAF 2, Kragujevac (Serbie), 2013, p. 128.

<sup>20</sup> Albert Camus, *Carnets*, t. II, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 682.

<sup>21</sup> Dragan Bogojevic, *op. cit.*, p. 133.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Maurice Lever, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 218.

Mme de Lafayette se ressemblent quant à l'aspect amoureux, étant donné qu'ils sont presque tous des victimes de cette passion destructrice.<sup>24</sup> Finalement, dans *Le Triomphe de l'indifférence*, un petit récit en dialogues, Mme de Lafayette dit elle-même qu' « [o]n peut bien vivre sans aimer. Tous ceux qui n'aiment point ne meurent pas, et l'indifférence n'a jamais tué personne »<sup>25</sup>.

Cette vision pessimiste de l'amour dans l'œuvre de Mme de Lafayette entraîne que l'amour est présenté comme une force destructrice. Ainsi, tous les personnages ressentent du trouble, de l'agitation, de la douleur : « l'amour dégrade les personnes et les personnalités »<sup>26</sup>. La Comtesse de Tende accouche, par exemple, prématurément et le Comte de Chabannes est, par ailleurs, malade chaque fois que la Princesse de Montpensier se trouve à la cour. Ces troubles et ces désordres mènent sans doute à la perte de l'être aimé.<sup>27</sup> Dans son livre *Éloge de l'amour*, Alain Badiou remarque que les histoires évoluent ou bien vers le triomphe de l'amour ou bien vers l'impossibilité de l'amour, mais elles ne montrent jamais sa durée.<sup>28</sup> De cette façon, « l'amour nous obsède pour nous prouver aussitôt son impossibilité à durer »<sup>29</sup>. Selon Mme de Lafayette, l'amour ne peut qu'être souffrance puisque la vraie passion ne peut être qu'interdite. Ainsi, presque toutes les héroïnes de Mme de Lafayette aiment en dehors du mariage. Le mariage ne coïncide alors pas avec l'amour. Jean-Michel Delacomptée affirme la même chose : « épouser c'est ne plus aimer. C'est la mort de l'amour »<sup>30</sup>. Néanmoins, dans le cas de *La Princesse de Clèves*, Mlle de Mézières n'aime son mari ni avant ni après le mariage. En effet, le mariage demeure le plus souvent un contrat entre deux familles, raison pour laquelle la passion reste majoritairement absente dans le mariage : « aucune alliance matrimoniale ne peut se fonder sur la passion »<sup>31</sup>. À la fin de l'histoire, la Princesse de Clèves n'épouse pas l'homme pour qui elle a de l'inclination, ce qui prouve de nouveau que l'amour ne coïncide pas avec le mariage. Cette fois-ci, elle a peur de souffrir de nouveau de la jalousie. En outre, le mariage d'une femme introduit une nouvelle autorité masculine dans sa vie. Par conséquent, le veuvage peut être assimilé à la liberté féminine.<sup>32</sup> Tout bien considéré, le mariage n'était à l'époque pas une question d'amour, sinon plutôt une affaire de prestige, ce qui explique pourquoi la passion se trouve souvent hors du mariage.

---

<sup>24</sup> Émile Magne, *Le Coeur et l'esprit de Madame de Lafayette*, Paris, Éditions Émile-Paul Prères, 1927, p.140.

<sup>25</sup> Madame de La Fayette, « Triomphe de l'indifférence », dans Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves et autres romans*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 18.

<sup>26</sup> Laurence Plazenet, *op. cit.*, p. 35.

<sup>27</sup> Dragan Bogojevic, *op. cit.*, p. 133.

<sup>28</sup> Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, coll. Café Voltaire, 2009, p. 70-71.

<sup>29</sup> Dragan Bogojevic, *op. cit.*, p. 133.

<sup>30</sup> Jean-Michel Delacomptée, *La Princesse de Clèves : la mère et le courtisan*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 7.

<sup>31</sup> Christian Biet, « Droit et Fiction : La Représentation du mariage dans 'La Princesse de Clèves' », *Littératures Classiques*, janvier 1990, p. 36.

<sup>32</sup> Wendy Gibson, *Women in Seventeenth-Century France*, New York, St. Martin's Press, 1989.

#### 0.4. Les regards et la jalousie dans l'œuvre de Madame de Lafayette

Tout comme l'amour, qui constitue un thème central dans les histoires de Mme de Lafayette, les regards et le non-verbal occupent également une place primordiale dans son œuvre. Contrairement au discours de la parole, le discours des regards est largement établi : « Chez Madame de Lafayette, la communication ne se fait qu'à distance et par voies indirectes. Tout contact réel est tenu pour impossible »<sup>33</sup>. Ainsi, nous allons observer que les verbes *voir* et *regarder* sont très fréquents dans les quatre œuvres étudiées dans ce mémoire. En outre, les regards et le non-verbal véhiculent souvent des messages. Les personnages dans l'œuvre de Madame de Lafayette ne maîtrisent pas bien le discours de la parole. D'une part, les personnages ne sont que rarement compris.<sup>34</sup> Le meilleur exemple est l'œuvre *Zayde*, étant donné que les deux amoureux ne pratiquent pas la même langue, ce qui constitue clairement un obstacle à la réalisation amoureuse. D'autre part, le mensonge et la dissimulation règnent aux cours décrites dans les nouvelles et les romans : « Le monde dans lequel évoluent les personnages de Mme de Lafayette est dominé par le mensonge »<sup>35</sup>. Les milieux où se déroulent les histoires de cet auteur sont presque tous décrits comme des cours où l'apparence et la dissimulation occupent une place primordiale. Personne ne peut dévoiler ses propres sentiments et tous les courtisans les cachent. Sur le premier plan, la cour semble avoir beaucoup d'éclat grâce à la magnificence, les bals et les tournois. Toutefois, les secrets sont surabondants dans cette atmosphère et, très souvent, c'est un silence qui dissimule, étant donné que « [c]'est le règne du paraître : on ne peut pas dévoiler son propre point de vue ou ses propres sentiments »<sup>36</sup>. En somme, tout le monde feint, ment ou cache quelque chose à la cour tandis que les regards ou le non-verbal peuvent parfois véhiculer ou, en revanche, dissimuler ces secrets. Dans ce monde où l'apparence gagne sur la réalité, on ne peut pas montrer ses émotions. Dans toutes les histoires, ce que l'on sent s'oppose à ce que l'on montre.

Finalement, presque tous les personnages dans l'œuvre de Mme de Lafayette ressentent de la jalousie : « La jalousie ravage chacun des personnages »<sup>37</sup>. Le plus souvent les personnages sont jaloux de la passion de leur mari ou de leur femme pour un ou une autre, mais d'autres personnages sont également jaloux dans le domaine politique. De cette manière, « le seul mot de jalousie recouvrait des sentiments très divers »<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Éditions José Corti, 1964, p. 27.

<sup>34</sup> Sister Magdala Grisé, « Madame de Lafayette's Presentation of Love in 'Zaïde' », *The French Review* (États-Unis), t. 36, n° 4, février 1963, p.362.

<sup>35</sup> Laurence Plazenet, *op. cit.*, p. 29.

<sup>36</sup> Karin Schiffer, « À la recherche d'une voix féminine : Étude de 'La Princesse de Montpensier' et de 'La Princesse de Clèves' de Madame de Lafayette », *Paroles gelées*, 11, janvier 1993, p. 18.

<sup>37</sup> Laurence Plazenet, *op. cit.*, p. 35.

<sup>38</sup> Françoise Gevrey, « Les registres de la jalousie dans quelques imitations de 'la Princesse de Clèves' », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (Paris), 41, 1989, p. 25.

au XVII<sup>e</sup> siècle. En outre, la jalousie est mise en scène dans beaucoup de genres différents à cette époque.<sup>39</sup> Aussi bien le théâtre que le roman, la nouvelle et les mémoires traitent des personnages jaloux. Ainsi, « [l]a nouvelle [...] n'a pas manqué de peindre la jalousie sous tous ses aspects, les plus horribles comme les plus ridicules. »<sup>40</sup> Selon Koppisch, la jalousie est même le motif qui lie les nouvelles de Mme de Lafayette.<sup>41</sup> L'amour est, dans les nouvelles de cet auteur, presque toujours en liaison avec la jalousie. En outre, la jalousie entraîne souvent un désir de possession. Outre de la jalousie, les romans et les nouvelles de Mme de Lafayette contiennent d'autres obstacles à la réalisation du couple amoureux. En guise de conclusion, tant qu'il y a des obstacles, il peut y avoir de l'amour. De cette façon, dans la plupart des œuvres de Mme de Lafayette, la passion se situe hors du mariage et un des obstacles se trouve donc dans l'inaccessibilité d'un des amoureux. La présence d'un obstacle préserve parfois la passion et, par conséquent, la levée des obstacles entraîne la séparation des amants.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Michael Koppisch, « The Dynamics of Jealousy in the Work of Madame de Lafayette », *MLN*, t. 94, n° 4, mai 1979, p. 757.



## 1. La Princesse de Montpensier

### 1.1. L'amour et l'apparence au début de la nouvelle

*La Princesse de Montpensier* s'ouvre *in medias res* sur les noces de son héroïne. Le début de cette nouvelle de Mme de Lafayette nous rappelle l'ouverture de *La Princesse de Clèves* (cf. *infra*). Tout comme cette dernière œuvre, *La Princesse de Montpensier* commence par la description des apparences magnifiques qui paraissent être entièrement démenties. L'auteur décrit les tumultes de la cour et mentionne que « l'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres »<sup>42</sup> (p. 57). Le fond politique, à savoir la rivalité entre les Guise et les Bourbon, est reflété par la volonté de leurs représentants d'épouser Mademoiselle de Mézières.<sup>43</sup> Quoique celle-ci n'aime pas M. de Montpensier, elle doit cependant l'épouser. En effet, l'ouverture révèle que les mariages sont le plus souvent arrangés. Dès le début de la nouvelle, des remarques sur la politique du commerce matrimonial suscitent la méfiance puisque tout sentiment est exclu pour fonder une alliance avantageuse.<sup>44</sup> Ainsi, Mademoiselle de Mézières est obligée d'épouser le Prince de Montpensier. De cette manière, l'amour est le plus souvent absent dans le mariage. En revanche, l'héroïne et le Duc de Guise éprouvent une passion réciproque : « en devint amoureux et en fut aimé » (*PM*, p. 58). Tous deux cachent leur amour, de sorte que leur comportement ne correspond pas à ce que sent leur cœur : « Ils cachèrent leur intelligence avec beaucoup de soin » (*PM*, p.58). Tout cela confirme que la dissimulation règne à cette cour. En somme, les premières pages de la nouvelle signalent que l'amour occupera une place primordiale parmi tous les tumultes et les secrets de la cour.

Mademoiselle de Mézières est d'abord présentée par sa situation comme « héritière très considérable et par ses grands biens et par l'illustre maison d'Anjou dont elle était descendue » (*PM*, p. 57). L'accent n'est donc pas mis immédiatement sur son esprit ou son apparence. Toutefois, les apparences des personnages sont décrites dès les premières pages. D'une part, leur jeunesse est mise en relief : « ils étaient tous deux dans une extrême jeunesse » (*PM*, p. 58), d'autre part, ils sont « initialement présentés comme beaux »

---

<sup>42</sup> Madame de Lafayette, « Histoire de la Princesse de Montpensier », dans *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017 [1662], Désormais *PM*.

<sup>43</sup> Monika Kulesza, « Enjeux politiques – enjeux amoureux dans les romans de femmes de la seconde moitié du XVIIe siècle », *Synergies*, 7, 2010, p. 92.

<sup>44</sup> Tabitha Spagnolo, *Au Carrefour du roman et de l'histoire : des points tournants du statut de la femme dans 'La Princesse de Montpensier' et 'La Princesse de Clèves' de Madame de Lafayette*, Mémoire de Master, Vancouver, University of British Columbia, 1997, p. 35.

et « parfaitement nobles »<sup>45</sup>. De cette manière, le duc remarque chez la Princesse de Montpensier « les commencements d'une grande beauté » (*PM*, p.58) et autant belle que noble, elle sait « par sa vertu qu'il était dangereux d'avoir pour beau-frère un homme qu'elle souhaitait pour mari » (*PM*, p.60). La beauté de la princesse n'est d'ailleurs pas seulement accentuée dans le début. Les descriptions suivantes de la princesse insistent également sur son apparence. Ainsi, Chabannes « regardait avec admiration tant de beauté, d'esprit et de vertu qui paraissent en cette jeune princesse » (*PM*, p.63) et le Prince de Montpensier est « surpris de voir la beauté de cette princesse dans une si grande perfection » (*PM*, p.66). Elle a une « beauté qu'ils crurent surnaturelle » (*PM*, p.70) et les hommes n'ont rien vu qui leur paraît « comparable à la Princesse de Montpensier » (*PM*, p.75). Finalement, tout comme la Princesse de Clèves (cf. *infra*), « [e]lle attira les yeux de tout le monde par les charmes de son esprit et de sa personne » (*PM*, p.78).

Cette dernière description fait déjà preuve du rôle central de la vue dans la nouvelle. La vue est à l'origine de l'amour et les personnages tombent amoureux sans avoir parlé une seule fois. À cet égard, « le Duc de Guise voyant souvent cette prétendue belle-sœur en qui paraissaient déjà les commencements d'une grande beauté en devint amoureux et en fut aimé » (*PM*, p.58). En somme, dans la première partie de la nouvelle, la princesse est plutôt passive puisqu'elle n'a rien dit dans le début de l'histoire et puisqu'elle est regardée par plusieurs hommes. En outre, elle obéit à ses parents et à sa vertu en épousant un homme pour qui elle ne ressent pas de passion. Ensuite, le mariage de Mlle de Mézières introduit une nouvelle autorité masculine dans sa vie. Au moment des noces, les parents renoncent en fait à l'éducation de leur fille pour faire place à leur beau-fils.

## 1.2. La passion destructrice et les personnages amoureux

En général, Madame de Lafayette considère l'amour comme un véritable péril (cf. *supra*). Dans *La Princesse de Montpensier*, la narratrice se méfie constamment de l'amour.<sup>46</sup> Dans son *Triomphe de l'indifférence*, Madame de Lafayette dit même que l'amour n'est pas nécessaire dans la vie humaine : « On peut bien vivre sans aimer. »<sup>47</sup> *La Princesse de Montpensier* s'ouvre sur le mariage arrangé de la princesse, une preuve que le mariage n'est pas compatible avec la passion. Le mariage reste toujours un contrat juridique entre deux familles<sup>48</sup>, raison pour laquelle l'amour se situe en dehors du mariage.

---

<sup>45</sup> Laurence Plazenet, *op. cit.*, p. 30.

<sup>46</sup> Albert Camus, *op. cit.*, p. 682.

<sup>47</sup> Madame de La Fayette, « Triomphe de l'indifférence », dans Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves et autres romans*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>48</sup> Tabitha Spagnolo, *op. cit.*, p. 34.

La préface de la nouvelle mentionne que l'histoire porte sur la « passion malheureuse et destructrice d'une femme mariée pour un autre que son époux »<sup>49</sup>. L'amour dégrade les personnages puisqu'il est par nature destructeur, déraisonnable et irrationnel. À ce propos, Aristote exige un rapport entre l'éthos du personnage et la manière dont celui se comporte dans l'aventure.<sup>50</sup> D'une part, beaucoup de personnages réagissent par la rougeur, le trouble, les larmes et l'agitation. De cette manière, la princesse « tomb[e] évanouie » (*PM*, p. 108) après que son mari l'a surprise dans sa chambre où elle avait un rendez-vous secret avec le duc. Également, elle tombe « extrêmement malade » (*PM*, p.109). D'autre part, la passion entraîne parfois des conduites exceptionnelles. Ainsi, pourquoi le Comte de Chabannes encourage-t-il la relation entre le duc et la femme dont lui-même est amoureux ? Pourquoi porte-t-il des lettres de son rival à la princesse ?<sup>51</sup> Même si ce comte est également épris de la princesse, « la beauté de la Princesse de Montpensier, son esprit et quelques paroles obligeantes le rendirent plus soumis qu'il n'avait jamais été et il lui donna même des lettres du Duc de Guise qu'il venait de recevoir »<sup>52</sup> (*PM*, p. 98). Madame de Lafayette explique ce comportement dans le but de le rendre compréhensible<sup>53</sup> en écrivant : « L'on est bien faible quand on est amoureux » (*PM*, p. 98). Le comte accomplit également un acte d'une « générosité sans exemple » (*PM*, p. 105) en prenant la place du Duc de Guise pour « sauver une maîtresse ingrate et un rival aimé » (*PM*, p. 105). Tout bien considéré, le comportement des personnages est souvent inexplicable et paradoxal lorsqu'ils sont envahis par l'amour.<sup>54</sup>

Plusieurs personnages sont amoureux dans la nouvelle. Dès le début, l'amour est réciproque entre la Princesse de Montpensier et le Duc de Guise. Malgré cette passion réciproque, la princesse épouse le Prince de Montpensier. Toutefois, l'amour n'est pas présent dans leur relation puisque le mariage est arrangé. Puis, le Comte de Chabannes tombe également amoureux de la princesse. Pendant une année, il réussit à cacher ses sentiments de sorte que « personne ne soupçonna son amour » (*PM*, p. 64). De nouveau, la conduite s'oppose au cœur. Finalement, le duc d'Anjou tombe amoureux d'elle après l'avoir vue dans le petit bateau. Elle lui paraissait « fort belle, habillée magnifiquement » (*PM*, p. 69). Étant donné que tout le monde tombe amoureux d'elle, la princesse exerce son pouvoir sur les hommes. Le lecteur juge au cours de l'histoire quel homme la princesse devrait choisir : ou bien le duc, avec qui elle a une passion réciproque, ou bien le Comte de Chabannes, auquel elle peut faire confiance, ou encore son mari. Dès le début, nous avons tendance à

---

<sup>49</sup> Laurence Plazenet, *op. cit.*, p. 17.

<sup>50</sup> Françoise Gevrey, « L'aventure dans 'La Princesse de Montpensier' et dans 'La Princesse de Clèves' », *Littératures*, 21, 1989, p. 44.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>53</sup> Françoise Gevrey, « L'aventure dans 'La Princesse de Montpensier' et dans 'La Princesse de Clèves' », *op. cit.*, p. 44.

<sup>54</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 760.

préférer le duc, puisqu'il est mystérieux et puisqu'elle en est également amoureuse. Cependant, dans la scène où le mari entre dans sa chambre, la narratrice nous fait changer d'avis. La princesse, le prince et le comte sont chacun frappés et troublés de la situation : le prince se trouve « hors d'état de pouvoir parler » (*PM*, p. 106), le comte « ouvrit plusieurs fois la bouche sans pouvoir parler » (*PM*, p. 107) et la princesse « tomb[e] évanouie » (*PM*, p. 108). En revanche, le Duc de Guise « était sorti heureusement du parc » (*PM*, p. 109). En outre, à la fin de l'histoire, le Comte de Chabannes est mort, la princesse est « extrêmement malade » (*PM*, p. 110) et le prince « s'en alla à Paris » (*PM*, p. 110). En revanche, le Duc de Guise tombe simplement amoureux d'une autre :

Le Duc de Guise [...] laissa peu à peu s'éloigner de son âme le soin d'apprendre des nouvelles de la Princesse de Montpensier et, trouvant la Marquise de Noirmoutiers personne de beaucoup d'esprit, de beauté et qui donnait plus d'espérance que cette princesse, il s'y attacha entièrement et l'aima jusques à la mort. (*PM*, p. 111-112)

À la fin de l'histoire, la princesse se rend compte qu'elle a fait le mauvais choix et « elle se trouva la plus malheureuse du monde d'avoir tout hasardé pour un homme qui l'abandonnait » (*PM*, p. 112). Finalement, elle meurt parce qu'elle « ne put résister à la douleur d'avoir perdu l'estime de son mari, le cœur de son amant et le plus parfait ami qui fut jamais » (*PM*, p. 113). La dernière phrase de la nouvelle insiste de nouveau sur la beauté de la princesse : « Elle mourut en peu de jours, dans la fleur de son âge, une des plus belles princesses du monde et qui aurait été la plus heureuse si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions. »<sup>55</sup> (*PM*, p. 113) En outre, cette phrase souligne que la princesse n'a pas suivi sa vertu. Déjà à la page 101, elle hésitait si ce ne serait pas « contraire à sa vertu » (*PM*, p. 101) de voir son amant en secret :

Son amour lui présenta d'abord la joie qu'elle aurait de voir un homme qu'elle aimait si tendrement. Mais quand elle pensa combien cette action était contraire à sa vertu et qu'elle ne pouvait voir son amant qu'en le faisant entrer la nuit chez elle, à l'insu de son mari, elle se trouva dans une extrémité épouvantable. (*PM*, p. 100-101)

Toutefois, elle a suivi l'amour plutôt que la vertu. La dernière phrase du livre révèle qu'elle aurait pu être heureuse si elle avait choisi la vertu. Le dénouement de l'histoire contient ainsi une morale minimaliste.

---

<sup>55</sup> C'est nous qui soulignons.

### 1.3. Le rôle des regards dans la nouvelle

Nous avons déjà souligné que tous les personnages masculins regardent la princesse et qu'ils tombent par conséquent amoureux d'elle (cf. *supra*). Mme de Lafayette insiste très souvent sur le pouvoir de la vue, alors que les contacts réels sont rarissimes dans la nouvelle.<sup>56</sup> De cette façon, toute la relation entre la princesse et le duc se base sur la fréquence des regards. Au début de l'histoire, ils se voient et ils tombent immédiatement amoureux (cf. *supra*). En outre, il est remarquable que l'auteur ne parle jamais de « rencontres » entre les deux amants, mais plutôt de « vues » ou de « regards ». Ainsi, le Duc de Guise a un « si violent désir de voir la Princesse de Montpensier »<sup>57</sup> (*PM*, p. 99) et il « mourrait infailliblement s'il ne lui faisait obtenir de la princesse la permission de la voir »<sup>58</sup> (*PM*, p. 100). Inversement, la princesse ne pouvait pas résister à « l'envie de voir un amant qu'elle croyait si digne d'elle »<sup>59</sup> (*PM*, p. 102). La princesse parle de son inclination pour le duc avec le Comte de Chabannes mais elle n'en parle jamais directement au duc. Par contre, avec Chabannes elle parle de tout et elle ne cache rien. Ainsi, après la lettre dans laquelle il lui dit un « éternel adieu » (*PM*, p. 97), « elle lui manda qu'elle voulait absolument lui parler »<sup>60</sup> (*PM*, p. 97). Même dans ces conversations entre la princesse et le comte, l'accent est mis sur le pouvoir des regards entre le duc et la princesse : « Il ne put s'empêcher de lui demander l'effet qu'avait produit en elle la vue du Duc de Guise. »<sup>61</sup> (*PM*, p. 76) Dans la relation entre la princesse et le duc, les paroles n'importent clairement pas : « Il aurait été plus respectueux de vous la faire connaître par mes actions que par mes paroles » (*PM*, p. 79). Les paroles s'opposent aux actions et, pour les deux amoureux, la conduite est la plus importante. Les regards et les actions disent beaucoup plus que les paroles. Ainsi, quand le Prince de Montpensier interdit à sa femme de parler au duc, ils peuvent se revoir, sans parler, et pour eux ces regards sont beaucoup plus signifiants que les conversations : les regards contiennent « mille marques cachées de la passion » (*PM*, p. 80). En somme, « la communication ne se fait qu'à distance et par voies indirectes »<sup>62</sup>.

Une scène dans laquelle la vue joue un rôle important est l'épisode du bateau. La princesse *voit* immédiatement le Duc de Guise. En même temps, les trois hommes *voient* la princesse, qui par conséquent rougit. Elle paraît « aux yeux de ces princes dans une beauté qu'ils crurent surnaturelle » (*PM*, p. 70). L'accent est mis, encore une fois, sur l'apparence de la

---

<sup>56</sup> Jean Rousset, *op. cit.*, p. 27.

<sup>57</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>58</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>59</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>60</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>61</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>62</sup> Jean Rousset, *op. cit.*, p. 27.

princesse. Ce qui est intéressant est que, après une séparation de trois années, le duc saute immédiatement aux yeux de la princesse et *vice versa*. Autre épisode où la vue occupe un rôle primordial est la scène au bal. Cette scène représente la dissimulation et le mensonge qui dominent dans cette société. Puisque les hommes portent des masques et puisque les habits « étaient tous pareils » (*PM*, p. 85), la princesse croit qu'elle parle au Duc de Guise alors que c'est en réalité le Duc d'Anjou. Comme elle lui ordonne de n'avoir des yeux que pour Madame, le Duc d'Anjou se rend compte « qu'il avait un rival aimé » (*PM*, p. 86). Ainsi, la princesse se trouve déjà à l'origine de quelques rivalités entre les personnages masculins. Juste avant cette scène, la jalousie surgissait également chez le Prince de Montpensier parce qu'« [i]l lui semblait qu'elle avait reçu trop agréablement ces princes et ce qui lui déplaisait le plus était d'avoir remarqué que le Duc de Guise l'avait regardée attentivement » (*PM*, p. 75). Il a donc vu le Duc de Guise qui a regardé la princesse. Tout comme dans la scène du bal, les regards font naître la jalousie.

#### 1.4. De la jalousie « naturelle »<sup>63</sup> des personnages masculins à celle de la princesse

Toutes les relations dépeintes dans *La Princesse de Montpensier* sont liées à la jalousie. L'amour paraît être quasi impossible sans la jalousie<sup>64</sup>, qui, dans cette nouvelle, est décrite comme « naturelle »<sup>65</sup>. Les trois protagonistes masculins éprouvent de la jalousie. Le mari est le premier à devenir jaloux puisqu'« il ne serait pas seul à la trouver belle » (*PM*, p. 66). Il met en relief la beauté et l'aspect extérieur, de sorte qu'il réduit sa femme à un objet possédé. En effet, la jalousie est connectée au désir de possession. Koppisch affirme également que « unlike love, jealousy is rooted in a desire for possession (la jalousie se saisit par le désir de possession, contrairement à l'amour) »<sup>66</sup>. Le Prince de Montpensier est jaloux du Duc de Guise, d'une part il est jaloux de la gloire de ce duc, d'autre part de son amitié avec le Duc d'Anjou. En outre, au moment où il voit sa femme avec deux hommes à Champigny, il ressent de la haine pour le duc et « il ne put cacher le chagrin » (*PM*, p. 73). Sa première expérience quand il revient après une absence de deux ans est la jalousie.<sup>67</sup> Sa jalousie s'intensifie lorsqu'il remarque que le Duc de Guise regarde la princesse (*PM*, p. 75) et lorsqu'il les voit parler (*PM*, p. 79). Il interdit à sa femme d'entamer des conversations avec le duc mais pour eux ce n'est pas grave, étant donné que la relation du duc et de la princesse se base sur les regards qui portent des messages cachés (cf. *supra*).

---

<sup>63</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 760.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 758.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 758. C'est nous qui traduisons.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 760.

De nouveau, la princesse cause des rivalités entre les hommes, ce qui prouve qu'elle exerce déjà quelque pouvoir.

Le deuxième personnage masculin qui devient jaloux est le Duc d'Anjou. Il éprouve de la jalousie et de la haine quand il s'aperçoit qu'il a « un rival aimé » (PM, p. 86). En troisième lieu, le Duc de Guise ressent également de la jalousie quand il se rend compte qu'Anjou est son rival. Par conséquent, il décide de cacher son amour. En somme, les personnages masculins se transforment en rivaux à cause de la princesse. Finalement, la princesse devient elle-même jalouse : « les yeux de cette princesse laissaient voir malgré elle quelque chagrin lorsque le Duc de Guise parlait à Madame » (PM, p. 88). Étant donné que Marguerite de Valois « avait quelque attachement pour le Duc de Guise » (PM, p. 81), et que cette nouvelle « ne lui fut pas indifférente » (PM, p. 81), elle se rendait compte qu'elle « prenait plus d'intérêt au Duc de Guise qu'elle ne pensait » (PM, p. 81). Au cours d'une conversation avec le duc, elle l'accusait même « d'infidélité et de trahison » (PM, p. 90). À la fin de l'histoire, elle devient en plus jalouse de Madame de Noirmoutiers. Cette jalousie lui deviendra fatale : « Ce fut le coup mortel pour sa vie. » (PM, p. 113) Tout bien considéré, plusieurs personnages ressentent de la jalousie dans la nouvelle : « [t]here is no relationship between a man and a woman in *La Princesse de Montpensier* that does not conform to the triangular pattern of jealousy (il n'y a pas de relation entre un homme et une femme dans *La Princesse de Montpensier* qui ne témoigne pas de la jalousie) »<sup>68</sup>. Néanmoins, même si la jalousie est souvent expérimentée, elle n'est que rarement définie en détail.<sup>69</sup>

### 1.5. L'évolution turbulente de la princesse

Dans *La Princesse de Montpensier*, une jeune femme vise à trouver sa propre identité. La Princesse de Montpensier « cherche [...] sa propre voix [...] au sein d'un discours imposé par la société »<sup>70</sup>. Dans la période où se déroule l'histoire, la femme, même noble, ne possède aucune liberté. Le début de l'histoire confirme cette assertion étant donné que la princesse ne dit rien et obéit à ses parents, qui décident qui elle doit épouser. Étant donné que Mademoiselle de Mézières passe, par le mariage avec M. de Montpensier, de la possession de sa famille à celle de son mari, elle doit constamment se soumettre à l'influence de quelqu'un qui se consacre à son éducation.<sup>71</sup> Il semble ainsi qu'elle n'est

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 760. C'est nous qui traduisons.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 758.

<sup>70</sup> Karin Schiffer, *op.cit.*, p. 17.

<sup>71</sup> Tabitha Spagnolo, *op. cit.*, p. 27.

jamais capable de réagir indépendamment des autres.<sup>72</sup> Son mari, souvent obligé de s'éloigner de chez lui, installe même le Comte de Chabannes, son meilleur ami, à Champigny pour qu'il s'occupe de la formation de la princesse pendant son absence. C'est donc le Comte de Chabannes « qui parfait son éducation »<sup>73</sup>. En effet, la passivité de la Princesse de Montpensier est encore renforcée par l'éducation entreprise par le Comte de Chabannes.<sup>74</sup> Tout comme la princesse a été regardée par le Duc de Guise, le Comte de Chabannes l'a également regardée et tombe, par conséquent, amoureux. Tout bien considéré, la princesse n'a rien dit au début et deux hommes sont, malgré cette passivité, dévorés par la passion pour elle. En outre, « [a]près deux années d'absence » (*PM*, p. 66), le prince la réduit en objet parce que l'accent n'est toujours mis que sur l'aspect extérieur de la princesse. De cette façon, « [i]l fut surpris de voir la beauté de cette princesse dans une si grande perfection » (*PM*, p. 66) et « il en eut quelque chagrin, prévoyant bien qu'il ne serait pas seul à la trouver belle » (*PM*, p. 66). Sa femme ressemble à une possession, à un objet. Le fait que sa femme est pour lui « une personne inconnue » (*PM*, p. 66) prouve que seulement l'apparence compte dans leur mariage. De nouveau, dans l'épisode du bateau, elle est présentée comme un objet passif puisque les trois hommes la voient et que la narratrice souligne plusieurs fois la beauté de la princesse.

Cependant, même si elle est présentée comme un objet au début de l'histoire, elle est parfois, sans s'en rendre compte, un peu active. Ainsi, lorsque son confident, le Comte de Chabannes, lui parle de ses sentiments et de son inclination pour la princesse, « il trouva en elle une tranquillité et une froideur pire mille fois que toutes les rigueurs à quoi il s'était attendu » (*PM*, p. 64). Sa réaction blesse le comte et elle ne cesse quand même pas de lui reparler de « l'inclination qu'elle avait eue pour Monsieur de Guise » (*PM*, p. 65), « comme si son amour devait être répété pour prendre forme, pour s'affirmer comme réel »<sup>75</sup>. De la même manière, elle est déjà active dans la mesure où tout le monde tombe amoureux d'elle et où elle cause des rivalités entre ces hommes. Le Duc d'Anjou, le Duc de Guise et le Comte de Chabannes sont désormais devenus des rivaux auprès de la princesse. La haine du Prince de Montpensier envers les ducs ne peut que grandir. En ce qui concerne la princesse, elle teste pour la première fois son pouvoir de séduction. Le Duc de Guise, le Duc d'Anjou et le Comte de Chabannes sont jaloux parce qu'ils se rendent compte qu'ils aiment tous les trois la même femme. Le conflit entre ces trois hommes ne peut que s'intensifier.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 18.

<sup>74</sup> Tabitha Spagnolo, *op. cit.*, p. 27.

<sup>75</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 22.

Finalement, la princesse paraît être entièrement active puisqu'elle exerce un véritable pouvoir sur les hommes. La princesse se trouve à l'origine de la rivalité entre eux. À ce propos, le Duc d'Anjou « vit (...) qu'il avait un rival aimé » (*PM*, p. 86) quand la princesse prend le Duc d'Anjou pour le Duc de Guise au bal : « La jalousie, le dépit et la rage se joignant à la haine qu'il avait déjà pour lui » (*PM*, p. 86). Le Duc de Guise expérimente même « un désir de vengeance » (*PM*, p. 87). En outre, après que la princesse a manifesté sa colère contre le Duc de Guise, celui-ci n'a plus d'autre choix que de rompre ouvertement avec Marguerite de Valois, titrée « Madame », et d'épouser la Princesse de Portien. La princesse, à son tour, « fut bien aise de voir par là le pouvoir qu'elle avait sur le Duc de Guise »<sup>76</sup> (*PM*, p. 91). La princesse cause par conséquent de la douleur chez les hommes : d'une part, Guise souffre « la douleur que peut causer l'absence d'une personne que l'on aime passionnément » (*PM*, p. 94), d'autre part, Chabannes est blessé lorsque la princesse lui confie son amour pour le Duc de Guise. Après un certain laps de temps, le comte décide même de s'éloigner de Champigny, puisque la princesse ne lui parle que de son amour pour le Duc de Guise. Après s'être rendu compte de son erreur, la princesse le rappelle : « elle lui manda qu'elle voulait absolument lui parler »<sup>77</sup> (*PM*, p. 98). En conséquence, le comte revient, « plus soumis qu'il n'avait jamais été » (*PM*, p. 98) et il remplira même le rôle d'intermédiaire, ce qui prouve que l'amour aveugle les personnages. En somme, la princesse profite de son pouvoir de séduction sur le comte.

Également, le Comte de Chabannes montre qu'il est aveuglé par l'amour lorsqu'il prend la place du Duc de Guise et lorsqu'il accomplit, par conséquent, un acte d'une « générosité sans exemple » (*PM*, p. 105). Tout bien considéré, la princesse exerce un tel pouvoir sur les hommes qu'ils remplissent des actes presque inexplicables. À la fin de l'histoire, le comte meurt, la princesse sombre dans la maladie, tandis que le Duc de Guise tombe amoureux de la Marquise de Noirmoutiers. La princesse se rend alors compte que le Duc de Guise n'était pas le meilleur choix, de sorte qu'elle « se trouva la plus malheureuse du monde d'avoir tout hasardé pour un homme qui l'abandonnait » (*PM*, p. 112). Tout à la fin de l'œuvre, la princesse meurt après avoir perdu toutes les personnes importantes dans sa vie contrairement au début de l'histoire, où tous les hommes tombaient l'un après l'autre amoureux d'elle. La dernière phrase de la nouvelle démontre qu'elle aurait été plus heureuse si elle avait choisi la vertu au lieu de l'amour. La nouvelle aboutit donc au silence de l'héroïne : « La Princesse de Montpensier ne peut supporter l'arrêt des lettres du Duc de Guise. (...) Le silence est subi et compris comme négation de la vie, la Princesse ne

---

<sup>76</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>77</sup> C'est nous qui soulignons.

peut que mourir. »<sup>78</sup> Son discours devient silence et, ainsi, « [l]a Princesse de Montpensier est l'exemple du déshonneur qui attend celle qui ne respecte pas le discours du devoir »<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 26.

## 2. Zayde

### 2.1. La présentation des personnages au début de l'œuvre

Le roman *Zayde* est une exception dans l'œuvre de Madame de Lafayette, aussi bien par sa longueur que par son registre.<sup>80</sup> L'éloignement est aussi bien spatial, puisque l'histoire a lieu en Espagne, que temporel, parce que la narratrice situe les événements au IX<sup>e</sup> siècle. L'intrigue principale, qui selon Camille Esmein-Sarrazin ressemble au roman grec par les naufrages, les séparations, les rivaux, les malentendus et finalement le triomphe social, politique et militaire, qui autorise le mariage du héros avec la femme<sup>81</sup>, est répartie en six étapes par des histoires insérées. Par conséquent, à part la narratrice principale, chaque récit enchâssé apporte un second narrateur. L'histoire s'ouvre *in medias res*, sur un aperçu de la situation historique de la domination des Maures et les royaumes en Espagne et sur l'introduction des personnages. Ces protagonistes sont décrits par leur grandeur et ils sont « tous de haut rang »<sup>82</sup>. De cette manière, Alphonse Roi de Léon est « surnommé le Grand »<sup>83</sup> (p. 49) et Nugnez Fernando est tellement « considérable par ses grandes terres et par la grandeur de son esprit [et] [...] sa fortune » (*Za*, p. 49). En outre, leur caractère extraordinaire est mis en exergue. Ainsi, le terme *extraordinaire* est omniprésent dans l'œuvre. D'une part, le mot qualifie très souvent l'apparence des personnages et, d'autre part, le terme désigne les qualités morales et l'extrémité des sentiments.<sup>84</sup>

Le premier personnage introduit dans l'incipit est Consalve, dont l' « esprit et [l]a personne avaient quelque chose de si admirable, qu'il semblait que le Ciel l'eût formé d'une manière différente du reste des hommes » (*Za*, p. 49-50). Le caractère et la beauté extraordinaires sont mis en relief dès le début. L'histoire s'ouvre sur la retraite de Consalve qui a été obligé à quitter la Cour de Léon et à sortir de l'Espagne. Dans la solitude, il rencontre un étranger qui était « surpris de sa beauté et de sa bonne mine » (*Za*, p. 50) et qui « s'arrêta pour le regarder » (*Za*, p. 50). L'admiration était réciproque puisque Consalve était également « étonné de la bonne mine de cet inconnu » (*Za*, p. 51). L'inconnu, dont nous découvrons un peu plus loin qu'il s'appelle Alphonse, lui offre une place à dormir. En revanche, Consalve ne lui confie pas son nom véritable, mais « [i] lui dit seulement qu'il se faisait appeler Théodoric » (*Za*, p. 54). Les deux hommes développent une amitié sincère et « ils se surprisent l'un et l'autre par la grandeur de leur esprit » (*Za*, p. 54). Le troisième personnage

---

<sup>80</sup> Maurice Lever, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Éditions Fayard, 1996, p.218.

<sup>81</sup> Camille Esmein-Sarrazin, « Présentation », dans Madame de Lafayette, *Zayde*, Paris, Éditions Flammarion, coll. GF, 2006, p. 10.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>83</sup> Madame De Lafayette, *Zayde*, Paris, Éditions Flammarion, coll. GF, 2006 [1670], Désormais *Za*.

<sup>84</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 28.

présenté dans l'incipit est Zayde. Consalve la rencontre lorsqu'il était en train de faire une promenade. Dès le début, l'accent est mis sur les yeux et sur les regards : « il jeta les yeux [...] il regarda [...]. Le soleil qui se levait, fit briller à ses yeux quelque chose d'éclatant, qu'il ne put distinguer d'abord, et qui lui donna seulement la curiosité de s'en approcher » (*Za*, p. 56). L'apparence de Zayde est mise en exergue en la présentant comme « une femme magnifiquement habillée » qui était « la plus grande beauté qu'il eût jamais vue » (*Za*, p. 56). Elle ne lui paraissait pas « une personne mortelle » (*Za*, p. 57). Consalve admire en fait la beauté de cette femme inconnue :

Consalve [...] regarda cette inconnue avec plus d'attention qu'il n'avait encore fait. Il fut surpris de la proportion de ses traits, et de la délicatesse de son visage ; il regarda avec étonnement la beauté de sa bouche, et la blancheur de sa gorge. [...] Consalve ne pouvait exprimer, par ses paroles, l'admiration qu'il avait pour elle. [...] Quels yeux, quels regards ! (*Za*, p. 57-58)

En somme, Consalve est énormément surpris de la beauté d'une femme dont il ne connaît même pas encore le nom. Zayde avait produit une vive impression sur lui de sorte qu'il s'éprend immédiatement d'elle. Il tombe amoureux d'une femme sans lui avoir parlé une seule fois. Apparemment, seules l'apparence et la présence comptent pour lui. Finalement, lorsqu'elle prononce quelques paroles, il sent, d'une part, de la joie, mais, d'autre part, du trouble, étant donné qu'elle parle une langue qui lui est étrangère. Consalve ne peut donc pas se faire comprendre par Zayde.

Le personnage suivant qui est présenté est Félimé, l'amie de Zayde, « une belle personne, habillée de la même façon que l'inconnue » (*Za*, p. 59). Elles paraissent être de bonnes amies puisqu'elles s'embrassent lorsqu'elles se voient. De nouveau, les deux hommes ne regardent que l'apparence de la femme : « À en juger par leurs habits, elles sont d'un rang au-dessus du commun » (*Za*, p. 59). Le début de l'histoire ne montre par ailleurs pas seulement la naissance de la passion de Consalve pour la femme inconnue, mais également le commencement de sa jalousie. Lorsqu'il remarque que Zayde pleure et qu'elle regrette quelqu'un, il suppose qu'un amant lui manque et qu'elle aime donc un autre. Cette hypothèse lui inspire de l'inquiétude : « il crut savoir, comme s'il l'eût appris d'elle-même, que l'amour était la cause de ses peurs » (*Za*, p. 62). À cause de cette jalousie, il se rend compte qu'il est sans doute amoureux : « la jalousie et la crainte de l'absence le tourmentaient avant même qu'il connût qu'il était amoureux [...] » (*Za*, p. 63). En effet, il est convaincu qu'il est élu pour le malheur.<sup>85</sup> Dans la première histoire insérée, Consalve rapporte à Alphonse les événements antérieurs et lui explique les raisons pour lesquelles il

---

<sup>85</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 29.

ne voudrait plus s'attacher à une femme.<sup>86</sup> En revanche, Zayde le regarde également et est de la même manière fascinée par lui : elle « commença à le regarder avec attention ; ensuite avec étonnement [...] » (*Za*, p. 63). Cet homme ressemble à quelqu'un qu'elle connaît et elle le signale constamment à son amie Félimé. Finalement, dans le déroulement de l'histoire, Zayde est également décrite par son apparence : « l'incomparable beauté de Zayde » (*Za*, p. 172), elle « est la plus parfaite beauté que j'ai jamais vue » (*Za*, p. 172), Alamir « attachait ses regards [...] sur Zayde [...] avec tant de marques d'une véritable admiration » (*Za*, p. 192-193), elle était « ce jour-là d'une beauté si admirable » (*Za*, p. 196). Tout bien considéré, le caractère et la beauté extraordinaires des personnages principaux sont mis en exergue dès le début et la narratrice a déjà élaboré deux thèmes qui seront primordiaux dans presque toutes les histoires, à savoir l'amour et la jalousie.<sup>87</sup>

## 2.2. Les personnages dévorés par la passion

L'amour et la jalousie occupent une place primordiale dans tous les récits insérés.<sup>88</sup> En général, Mme de Lafayette dévoile aussi dans cette œuvre « une conception pessimiste de l'amour »<sup>89</sup>. De cette manière, l'amour semble dégrader les personnes, puisque Alphonse s'évanouit et tombe malade. En outre, « il n'y a de passions que celles qui nous frappent d'abord, et qui nous surprennent : les autres ne sont que des liaisons où nous portons volontairement notre cœur » (*Za*, p. 107). En réalité, tous les personnages présents dans les différentes histoires ressentent de l'amour. Premièrement, Zayde est attirée par Théodoric mais, selon la prédiction, elle est destinée à celui dont Zuléma lui a montré le portrait. La deuxième femme amoureuse est Bélasure. Dans la deuxième histoire enchâssée, la narratrice raconte comment Alphonse, par sa jalousie, a détourné de lui cette jeune fille qu'il aimait. Selon Sister Magdala Grisé, Bélasure combine une apparence raisonnable avec une passion violente.<sup>90</sup> La dernière femme qui éprouve de la passion est Félimé, la confidente de Zayde. Dans le quatrième récit inséré, raconté par Félimé, celle-ci relate sa rencontre avec Alamir et sa passion malheureuse pour ce Prince de Tarse. Elle fait connaissance en secret<sup>91</sup> avec une inclination énormément violente : « il était difficile de résister à cette inclination qui était si violente et si naturelle » (*Za*, p. 196). Dès le moment où elle se rend compte qu'elle ressent plus que de la surprise pour lui, elle soupçonne qu'elle

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>89</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 39.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

serait amoureuse. Elle entre en contact avec le « caractère irrationnel de la passion »<sup>92</sup>. Toutefois, Alamir avait une « attention extraordinaire » (*Za*, p. 196) pour son amie, Zayde.

Le premier des hommes qui tombe amoureux est Consalve. Celui-ci expérimente la passion dès sa rencontre avec le personnage de Zayde (cf. *supra*). En réalité, il s'éprend d'une femme inconnue sans n'avoir jamais parlé à elle. L'accent est mis sur l'apparence et Consalve s'en rend compte par lui-même :

[J]e n'avais jamais cru pouvoir être amoureux par la beauté seule, ni pouvoir être touché d'une personne qui aurait eu quelque attachement. Cependant j'adore Zayde, dont je ne connais rien, sinon qu'elle est belle, et qu'elle est prévue pour un autre. (*Za*, p. 106)

Dès lors, « son amour augmentait tous les jours » (*Za*, p. 111-112). Selon Grisé, Consalve constitue « [t]he typical figure of the honnête homme in love (l'image typique de l'homme honnête amoureux) »<sup>93</sup>. Ainsi, il est galant et noble dans les batailles, alors qu'il a un cœur d'or puisqu'il sauve son rival, Alamir, de la mort. En outre, il a « une âme réfléctive et mélancolique »<sup>94</sup> étant donné qu'il examine tout le temps l'état de ses sentiments. En effet, sa passion pour Zayde n'est pas la seule qu'il a ressentie. Dans la première histoire enchâssée, il confie à Alphonse la trahison dont il a souffert avant qu'il se retirât de la cour. Cette histoire sur son amour pour Nugna Bella éclaire en fait la méfiance actuelle de Consalve vis-à-vis de l'amour. Selon Grisé, cette passion était opposée à celle qu'il éprouve pour Zayde.<sup>95</sup> Ainsi, son amour pour Nugna Bella était basé sur sa connaissance d'elle, acquise par des conversations<sup>96</sup> dans lesquelles « [il] lui trouv[a] tant d'esprit, de sagesse et d'agrément » (*Za*, p. 73) et il lui parlait « toutes les fois [qu'il] en avai[t] l'occasion » (*Za*, p. 75). Néanmoins, cet amour débouche sur la désillusion, contrairement à la passion qu'il éprouve pour Zayde, qui l'emmène vers l'exaltation. De cette manière, ce récit inséré porte sur l'opposition entre l'amour-estime, dont nous est rapporté l'échec, et l'amour-passion, qu'il éprouvera avec Zayde et qui connaîtra une fin heureuse.<sup>97</sup>

Alamir est le prochain personnage amoureux. D'après Grisé, il constitue « [t]he seventeenth-century image of the true Moor (l'image qu'on avait au XVII<sup>e</sup> siècle d'un vrai Maure) »<sup>98</sup> puisqu'il est impulsif, cruel et ardent. L'histoire racontée à l'intérieur du quatrième récit inséré, celui de Zayde et de Félimé, est relatée par Félimé et se consacre aux

---

<sup>92</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>93</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 359. C'est nous qui traduisons.

<sup>94</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 359. C'est nous qui traduisons.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 359.

<sup>97</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 16.

<sup>98</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 361. C'est nous qui traduisons.

conquêtes des cœurs de Naria, Zoromade et d'Elsibery. Cette histoire prouve que ce Prince de Tarse séduisait toutes les femmes qu'il rencontrait dans la période qui a précédé sa rencontre avec Zayde : « Il ne cherchait que le plaisir d'être aimé ; celui d'aimer lui était inconnu : il n'avait jamais eu de véritable passion » (*Za*, p. 202). Sa conduite envers les femmes ne correspond pas aux valeurs d'un honnête homme.<sup>99</sup> En ce qui concerne sa première conquête, Naria, « il avait vu [cette] belle personne, et en avait été regardé, c'était assez pour lui donner de l'amour et de l'espérance » (*Za*, p. 202-203). Même s'il se croit aimé par Naria, Zoromade, Elsibery et l'esclave Zabelec pour sa personne, ces femmes ne désirent l'épouser que pour son statut. Toutefois, ses aventures paraissent s'achever lorsqu'il rencontre Zayde et lorsqu'il devient victime de l'amour-passion.<sup>100</sup> Ce Prince de Tarse s'éprend d'elle, ce qui devient clair par l' « attention extraordinaire qu'il avait à la regarder » (*Za*, p. 196). Finalement, le dernier homme dévoré par la passion est Alphonse, l'ami tendre de Consalve. Dans la deuxième histoire enchâssée, Alphonse transmet à Consalve un récit rétrospectif dans lequel il lui raconte son amour pour Bélasire. Néanmoins, il a détourné Bélasire par la jalousie : « jealousy soon takes over (très vite, la jalousie s'impose entièrement) »<sup>101</sup> (cf. *infra*). Tout bien considéré, dans cette œuvre, Madame de Lafayette s'intéresse à la complexité des passions : « The originality of *Zaïde*, as well as its close relationship with the rest of Mme de Lafayette's literary production, stems primarily from its concentration on the passions of the human heart (L'originalité de *Zayde*, tout comme sa relation étroite avec le reste de la production littéraire de Mme de Lafayette, provient de l'intérêt pour les passions du cœur humain) »<sup>102</sup>. En plus de l'amour, la jalousie occupe également une place primordiale dans la plupart des histoires insérées dans l'œuvre.

### 2.3. La jalousie et d'autres obstacles éventuels à la réalisation amoureuse

Le sentiment de jalousie est omniprésent dans cette œuvre de Mme de Lafayette. Grâce à toutes les histoires insérées, qui sont racontées par des personnages à leurs confidents, les lecteurs sont au courant des sentiments les plus intimes des personnages. Peter Shoemaker affirme la même chose : « *Zaïde* is a patchwork of confidences – a series of first-person 'internal narratives' in which each character relates experiences from his/her past to a confidant (*Zayde* est une compilation de confidences – une série de narrations internes, à la première personne, dans lesquelles chaque personnage raconte des expériences

---

<sup>99</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 362.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 360. C'est nous qui traduisons.

<sup>102</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p.359. C'est nous qui traduisons.

provenant de son passé à son confident) »<sup>103</sup>. Ainsi, les deux protagonistes amoureux, à savoir Consalve et Zayde, ont tous les deux un confident, respectivement Alphonse et Félimé, à qui ils révèlent non seulement leurs aventures passées, mais également leur état psychologique actuel.<sup>104</sup> Grâce à l'existence de ces confidents, les personnages partagent ouvertement leur sentiment de jalousie.<sup>105</sup> Le thème de la jalousie est présent dès le début de l'œuvre, puisque Consalve en est dévoré presque immédiatement après la naissance de la passion pour Zayde. Il craint que la femme inconnue soit amoureuse d'un autre amant, étant donné qu'elle est tellement triste et qu'elle s'éloigne fréquemment vers l'eau. Les sentiments de Consalve dévoilent que l'amour s'accompagne très souvent de la jalousie. En réalité, la jalousie est une indication de l'amour de quelqu'un et la jalousie est considérée comme un élément inhérent à l'amour : « Je crois aussi, répondit Alphonse, que vous n'avez aimé qu'elle, puisque vous ne connaissez la jalousie, que depuis que vous l'aimez [...] On est jaloux sans sujet, répliqua Alphonse, quand on est bien amoureux » (*Za*, p. 111). Par la naissance de la jalousie, Consalve se rend compte qu'il est amoureux<sup>106</sup>. La jalousie de Consalve ne fait qu'augmenter lorsqu'il croit savoir que celui qui manque à Zayde est peut-être encore vivant : « Je suis bien plus malheureux que je ne l'ai pensé, mon cher Alphonse, lui dit-il ; ce rival dont j'étais si jaloux, tout mort que je le croyais, n'est pas mort assurément : je viens de trouver Zayde, qui lui écrit [...] [l] faut qu'il y ait ici quelqu'un de caché » (*Za*, p. 117). Il décrit cette incertitude et ce sentiment de jalousie comme « un état insupportable » (*Za*, p. 119).

Dans l'histoire enchâssée d'Alphonse et de Bélasire, nous apprenons comment Alphonse a été emporté par la jalousie : il fait « du poison du tout » (*Za*, p. 136). C'est Alphonse lui-même qui transmet ce récit à Consalve. Contrairement à ce dernier, Alphonse est responsable de son propre malheur.<sup>107</sup> Par sa jalousie, il a détourné de lui la jeune fille qu'il aimait. Les premières phrases de cette histoire signalent que le récit qui suit, résulte de sa propre faute :

[J]usques au temps dont je veux vous parler, je n'avais été malheureux que par la faute des autres, et non pas par la mienne, je ne vous en dirai rien, et vous saurez seulement que j'avais éprouvé tout ce que l'infidélité et l'inconstance des femmes peuvent faire souffrir de plus douloureux. (*Za*, p. 127)

---

<sup>103</sup> Peter Shoemaker, « Lafayette's Confidence Game : Plausibility and Private Confession in 'La Princesse de Clèves' and 'Zaïde' », *French Forum* (Pennsylvania), t. 27, n° 1, 2002, p. 48. C'est nous qui traduisons.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 48-49. C'est nous qui traduisons.

<sup>105</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 758.

<sup>106</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 360.

<sup>107</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 18.

La jalousie est le thème principal de cette histoire mais elle prend une signification particulière. D'une part, la jalousie est « une source de souffrance »<sup>108</sup> mais, d'autre part, l'amour semble être impossible sans elle :

– Non, me dit-elle, je ne connais aucun des sentiments de l'amour. – Quoi pas même la jalousie, lui dis-je ? – Non pas même la jalousie, me répliqua-t-elle. – Ah ! Si cela est, madame, lui répondis-je, je suis persuadé que vous n'avez jamais eu d'inclination pour personne. (*Za*, p. 129)

En outre, Alphonse associe la jalousie avec le sentiment de possession : « je me croyais sur le point de la posséder » (*Za*, p. 131). Ainsi, la jalousie de l'homme réduit la femme à une possession. Ce personnage masculin découvre qu'il est jaloux lorsque « [l]e soupçon [l]'entra dans l'esprit qu'elle ne [lui] disait pas tous les sentiments qu'elle avait eus pour lui » (*Za*, p. 132). Il ressent alors de la jalousie parce que Bélasire ne lui a pas tout avoué. Même si le secret et le paraître constituent deux valeurs centrales à la cour (cf. *infra*), les personnages n'acceptent apparemment pas qu'ils ne peuvent pas tout savoir. Finalement, Alphonse se rend compte que « la jalousie avec toutes les horreurs dont on la représente se saisit de [son] esprit » (*Za*, p. 132). En outre, il compare la jalousie avec « un labyrinthe » (*Za*, p. 132), d'où il ne pouvait plus sortir. De nouveau, la jalousie équivaut à une marque de la vraie passion : « ma grande délicatesse, sur les sentiments qu'elle avait eus pour le Comte de Lare, était une marque de la passion et de l'estime que j'avais pour elle » (*Za*, p. 136). Néanmoins, il finit par être dépassé par ses sentiments : « je n'étais pas le maître de mes sentiments » (*Za*, p. 135) et « je passais les bornes de la raison » (*Za*, p. 137), de sorte qu'il détruira l'amour qu'expérimentait Bélasire : « the story of Alphonse in *Zaïde* is the history of a jealousy that destroys love (l'histoire d'Alphonse dans *Zayde* est celle d'une jalousie qui détruit l'amour »<sup>109</sup>.

Dans la relation entre Alphonse et Bélasire, la jalousie constitue clairement un obstacle à la réalisation amoureuse. En réalité, elle forme un tel obstacle que la passion n'est plus possible. La relation amoureuse entre Consalve et Zayde souffre également de plusieurs obstacles. En réalité, tout les sépare, aussi bien la guerre et la religion de leurs pères que la prédiction qui destine Zayde à un homme dont Zuléma a esquissé un portrait. Consalve a toujours été jaloux d'un rival aimé, tandis qu'il ne découvre que dans la troisième partie du récit principal que son rival est en réalité le portrait d'un jeune homme qui lui ressemble.<sup>110</sup> À tous ces obstacles à la réalisation de l'amour entre Zayde et Consalve s'ajoute un majeur, à savoir le problème de communication, puisqu'ils ne parlent pas la même langue : « the problem of incommunicability is a critical one (le problème de ne pas pouvoir

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 758. C'est nous qui traduisons.

<sup>110</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 15.

communiquer est un obstacle critique) »<sup>111</sup>. Contrairement à la situation d'Alphonse et de Bélasure, Zayde et Consalve seront capables de vaincre tous ces obstacles et de contribuer à la réalisation amoureuse. En outre, l'histoire portant sur Alamir à l'intérieur d'un récit inséré prouve que les obstacles sont nécessaires pour qu'il y ait de l'amour : « comme il n'y avait plus d'obstacles ni de difficultés à la voir, son amour commença à se ralentir » (Za, p. 205). Afin qu'il reste de la tension dans une relation amoureuse, il faut qu'il y ait des obstacles. Pour cette raison, Alamir aime avoir des obstacles à la réalisation de la séduction : « Alamir sentit un plaisir sensible d'avoir une si difficile entreprise à exécuter » (Za, p. 109).

La quatrième histoire enchâssée révèle que Félimé pourrait être également jalouse. À ce propos, la jalousie n'est pas explicitement prouvée. Toutefois, son état d'âme dévoile à peu près ses sentiments : « Toute ma raison et toute ma constance furent prêtes à m'abandonner [...] trouble [...] un silence qui ne parlait peut-être que trop » (Za, p. 199). Elle décide d'avouer l'état de son cœur à son amie fidèle Zayde : « je lui appris avec beaucoup de larmes l'état où j'étais » (Za, p. 200). En fin de compte, elle ne se laisse pas dépasser par ses sentiments car elle « amai[t] mieux le voir avec Zayde, que de ne le point voir » (Za, p. 197). Tout bien considéré, il est remarquable que tous les personnages, au sein d'une cour où le mensonge et le paraître règnent, dévoilent même tous leurs sentiments dévastateurs qui proviennent de la jalousie. Maurice Laugaa cite à cet égard une ancienne réponse à l'œuvre *Zayde* : « Je sais bien que la jalousie fait imaginer les plus ridicules sottises ; mais les honnêtes gens ne les font pas paraître »<sup>112</sup>. L'histoire de Consalve, qui signale que ses amis et celle dont il se croyait amoureux lui avaient trahi, montre la dichotomie entre être et paraître. Ses amis ont caché toutes leurs intentions et, finalement, une lettre a dévoilé ces secrets. Après avoir raconté ce passé, Consalve remarquait : « combien j'ai été facile à tromper. Mais j'étais jeune ; j'ignorais les trahisons de la Cour » (Za, p. 106). À la cour, le mensonge règne et les courtisans sont regardés par les autres : « dans une société qui accepte tacitement le mensonge, celui qui ne le reconnaît pas ne peut survivre »<sup>113</sup>. Pour cette raison, plusieurs personnages de *Zayde* se trouvent de préférence dans les lieux à l'abri de la cour. Ainsi, Alamir invite Elsibery par le biais d'une lettre sur sa terrasse puisque, là-bas, loin des regards des autres courtisans, il « pouvait facilement lui parler sans être entendu » (Za, p. 217). Ils peuvent y entamer une conversation et parler « sur les sentiments qu'ils avaient l'un pour l'autre » (Za, p. 218). Finalement, pour échapper à la souffrance des passions et à la dissimulation régnant à la cour, plusieurs femmes font retraite. Bélasure, entre autres, communique à Alphonse par une lettre qu'elle va se retirer « dans un lieu, où [elle] n'aur[a] point la honte de voir les divers jugements qu'on fait de [lui] » (Za, p. 149). Entrons maintenant plus en détail sur ces discours de la Cour.

---

<sup>111</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 362. C'est nous qui traduisons.

<sup>112</sup> Maurice Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Éditions A. Colin, 1971, p. 13.

<sup>113</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 41.

## 2.4. Le problème du discours de la parole et le recours à d'autres moyens de communication

Une constante dans le roman est la difficulté qu'expérimentent les personnages à communiquer.<sup>114</sup> Un des obstacles à la réalisation amoureuse de Consalve et Zayde est le problème de communication<sup>115</sup> étant donné que les deux amoureux ne parlent pas la même langue. Pour qu'ils puissent révéler leurs pensées et leurs sentiments, il est nécessaire de supprimer le langage parlé par un autre. Ils s'évertuent à communiquer, d'une part, par des dessins et des tableaux :

[I]l lui fit entendre par le moyen d'un tableau où il avait fait représenter une belle personne qui pleurait un homme mort, qu'il était persuadé que les rigueurs qu'elle avait pour lui, venaient de l'attachement qu'elle avait pour cet homme qu'elle regrettait. (*Za*, p. 241)

D'autre part, ils transmettent leurs sentiments par des regards et par des gestes. Puisqu'ils ignorent la langue de l'autre, ils développent une communication indirecte :

[I]l ne pouvait s'empêcher de laisser parler ses yeux d'une manière si forte, qu'il croyait voir dans ceux de Zayde, que leur langage était entendu [...]. Comme elle ne pouvait se faire entendre par ses paroles, ce n'était quasi que par ses regards, qu'elle expliquait à Consalve une partie des choses qu'elle lui voulait dire.<sup>116</sup> (*Za*, p. 112)

Leurs regards véhiculent alors leurs sentiments. De cette manière, il est question du « langage de ses yeux » (*Za*, p. 194). Ainsi, lorsque Zayde et Félimé rencontrent Alamir, Félimé s'éprend de lui après l'avoir vu, contrairement à Zayde, qui ne pose aucun regard sur lui, ce qui prouve que regarder quelqu'un équivaut à en tomber amoureux. Même s'ils ne comprennent pas la langue de l'autre, ils réussissent à se faire comprendre même dans le silence, grâce aux gestes : il « lui parla de son amour, d'une manière si passionnée, qu'il n'était pas nécessaire d'entendre ses paroles, pour savoir ce qu'elles voulaient dire » (*Za*, p. 113). De plus, Zayde se rend compte de la passion que Consalve ressent pour elle grâce au non-verbal : « Il lui parut pendant quelques jours que Théodoric avait de la passion pour elle ; quoiqu'elle n'en pût juger par ses paroles, il y avait un air dans ses actions qui le lui faisait soupçonner » (*Za*, p. 238). De la même façon, Consalve lui a avoué indirectement sa passion, sans en parler par ses actions : « Cette action persuada à Zayde l'amour et la magnificence de cet Espagnol, et en fit pas un médiocre effet dans son cœur » (*Za*, p. 241).

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>115</sup> Sister Magdala Grisé, *op. cit.*, p. 362.

<sup>116</sup> C'est nous qui soulignons.

D'autres personnages de l'œuvre se servent également des yeux pour véhiculer des messages. À ce propos, le Roi regarde son favori « avec un air qui témoignait les sentiments qu'il avait pour lui » (*Za*, p. 232). En outre, Consalve et Zayde s'efforcent également de trouver un autre moyen de communiquer, à savoir les lettres. En cherchant un moyen de se faire comprendre, Zayde désire lui écrire une lettre dans laquelle elle décrirait ses sentiments les plus tendres. Néanmoins, Félimé lui rappelle que « Théodoric n'entend pas [sa] langue, en sorte que ce [qu'elle] lui [écrivira] lui sera inutile » (*Za*, p. 242). De la même manière, d'autres personnages font usage de lettres afin de partager leurs sentiments. Ainsi, après avoir découvert qu'Alamir séduisait toutes les femmes, Naria « lui écrivit tout ce que la douleur, la tendresse, et le désespoir peuvent faire penser de plus vif et de plus passionné » (*Za*, p. 207). Alamir, de sa part, écrit également plusieurs lettres, entre autres à Zoromade, Elsibery et à l'esclave, dans le but de les séduire.

En outre, c'est par la lettre qu'elle était en train d'écrire, que Consalve découvre qu'elle utilise des caractères grecs. Ensuite, il entreprend autant pour trouver quelqu'un qui entend la langue grecque – il va à Tarragone et puis il s'instruit du grec – qu'il semble que parler la langue de l'autre constitue un signe de l'amour.

Ils s'avancèrent l'un vers l'autre ; et prenant tous deux la parole, Consalve se servit de la langue grecque, pour lui demander pardon de paraître devant elle, comme un ennemi, dans le même moment que Zayde lui disait en espagnol [...]. Ils furent si étonnés de s'entendre parler leurs langues. (*Za*, p. 168)

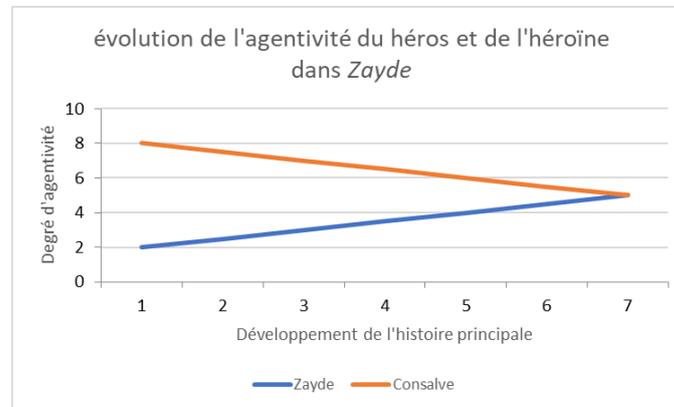
En effet, l'apparence occupe une place primordiale à la Cour, qui équivaut à la fois à un théâtre. Ainsi, beaucoup de personnages se déguisent pour cacher leur vraie identité. À cet égard, Naria « se déguisa d'une sorte qu'il ne pouvait la reconnaître (*Za*, p. 206) et le jour du mariage de Zoromade, Alamir « feignit de se trouver mal [...] afin de se dispenser d'y assister publiquement ; il s'habilla en femme, mit un grand voile sur sa tête [...] et s'en alla » (*Za*, p. 212). Plus loin dans l'histoire, il « se déguisa » de nouveau « afin d'aller lui-même avec des gens à qui il se fiait, tâcher d'apprendre qui était celui dont Elsibery lui avait parlé » (*Za*, p. 215). Dans cette cour théâtrale, le portrait remplit un rôle indispensable. Zayde est destinée à celui dont Zuléma lui a fait voir le portrait. Jusqu'à la fin de l'histoire, celui-ci reste assez mystérieux parce que ce n'est qu'à la fin que nous découvrons qu'il s'agit d'une image de Consalve habillé en Maure.<sup>117</sup> Contre toute attente, elle a trouvé quelqu'un qui ressemble à ce portrait parce qu'il y avait « une beauté si grande et si particulière dans ce portrait, que peu de gens lui peuvent ressembler » (*Za*, p. 237).

---

<sup>117</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 29.

## 2.5. L'évolution en ligne droite de Zayde

À cause de la longueur de l'œuvre et à cause de la présence d'autant de personnages féminins, nous avons décidé de n'aborder ici que l'évolution de l'héroïne Zayde par rapport au héros Consalve. Nous expliquerons cette évolution à l'aide de la représentation graphique suivante :



**Figure 1.** L'évolution de l'agentivité du héros et de l'héroïne dans *Zayde*

L'axe horizontal représente le développement de l'histoire principale, avec le début de l'histoire à gauche (chiffre 1) et la fin tout à droite (chiffre 7). Par contre, l'axe vertical illustre le degré d'agentivité, c'est-à-dire plus haut que se trouve la ligne (chiffre 10), plus activement le personnage agit à ce moment dans l'histoire. Au début de l'histoire, Consalve et les autres personnages masculins sont présentés par leur grandeur et par leur caractère extraordinaire. Quant à la rencontre de Consalve et Zayde, l'accent est mis sur les yeux et sur l'apparence. D'une part, les yeux et les regards sont soulignés : « Il jeta les yeux [...] regarda » (*Za*, p. 59) ; « Consalve [...] regarda cette inconnue avec plus d'attention [...] il regarda avec étonnement » (*Za*, p. 57). D'autre part, l'apparence de Zayde est mise en exergue : « une femme magnifiquement habillée [...] la plus grande beauté qu'il eût jamais vue » (*Za*, p. 56) ; « la proportion de ses traits, et [...] la délicatesse de son visage » (*Za*, p. 57). Consalve ressent dès la première rencontre une extrême admiration pour Zayde, sans avoir entendu sa voix et sans avoir parlé avec elle. Zayde paraît à l'incipit un objet, regardé par les yeux masculins. Consalve s'éprend d'elle seulement en se basant sur la beauté et sur l'apparence. Il expérimente également dès le début de la jalousie, car elle pleurait et il craignait ainsi qu'elle regrette quelqu'un. Puisqu'il la regarde et puisqu'il tombe, par conséquent, amoureux et il devient jaloux, c'est lui qui est actif ici. Voilà pourquoi la ligne orange de notre graphique, désignant l'évolution de Consalve, prend sa source sur le point le plus haut. En revanche, Zayde subit tout cela sans rien pouvoir dire ni pouvoir réagir. Toutefois, dès le premier moment de leur rencontre, elle ose déjà le regarder et elle est même fascinée par lui, puisqu'il ressemble à quelqu'un qu'elle connaît. Pour cette raison, la

ligne bleue, qui représente l'évolution de Zayde, est issue d'un point assez bas dans le graphique, mais quand même pas le plus bas.

En ce qui concerne le développement de l'histoire principale, c'est-à-dire la distance entre le chiffre 2 et le chiffre 6 sur l'axe horizontal, Zayde exerce de plus en plus de pouvoir sur l'homme et elle se transforme ainsi peu à peu en une femme plus active. Consalve expérimente de la douleur à cause de Zayde puisqu'elle est prédestinée à un autre. Il devient encore plus malheureux lorsqu'il la voit écrire une lettre à son amant, ce qui prouve selon Consalve que l'amant est alors vivant. Zayde possède autant de pouvoir sur lui qu'il part même à Tarragone pour trouver quelqu'un qui entend la langue grecque, car « l'envie de pouvoir s'expliquer avec elle, le fit passer par-dessus ces raisons » (Za, p. 120). Par conséquent, il commence à s'instruire de la langue grecque. Lorsqu'il revient et observe qu'elle a disparu, « il n'y a point de douleur qui fût comparable à la sienne » (Za, p. 121). En somme, dans la deuxième et troisième partie de l'histoire principale, Zayde se trouve à l'origine de la douleur et de la tristesse de Consalve. Ensuite, dans la quatrième partie du récit principal, lorsque Alamir tombe également amoureux de Zayde, la femme cause même de la rivalité. Elle est la raison pour laquelle Alamir et Consalve se transforment en rivaux. Puis, Consalve montre une générosité aveugle en sauvant son rival Alamir sur les conseils de Zayde. Finalement, la cinquième partie de l'histoire montre les incertitudes de Consalve car il ne sait pas encore s'il est aimé ou pas.<sup>118</sup> Le héros est alors même incertain à cause de la femme. Cette évolution de Zayde, qui devient de plus en plus active puisqu'elle cause le malheur de Consalve et qu'elle est à l'origine de la rivalité entre les hommes, et celle de Consalve, de qui l'agentivité diminue à cause de sa soumission à la femme, sont représentées par les lignes, respectivement montante et descendante, sur le graphique. Tout à la fin de l'histoire, Consalve trouve la clé de l'énigme et obtient, finalement, la main de Zayde : « Apprendre qu'il était aimé de Zayde, [...] c'était un excès de bonheur qui l'emportait hors de lui-même » (Za, p. 249). Ce qui transformait Consalve en un véritable agent au début de l'histoire, à savoir son seul intérêt pour la beauté et l'apparence de Zayde, a diminué maintenant : « S'il l'avait aimée par la seule vue de sa beauté, la connaissance de son esprit et de sa vertu, lui donnait de l'adoration » (Za, p. 253). L'histoire principale finit par les noces des héros, contrairement aux autres œuvres de Mme de Lafayette (cf. *infra*). Consalve ne réduit Zayde plus en objet étant donné qu'il apprécie maintenant également son esprit et sa vertu. De cette façon, les deux personnages finissent par se trouver au milieu de l'axe de l'agentivité (cf. figure 1).

---

<sup>118</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *op. cit.*, p. 15.

### 3. La Princesse de Clèves

#### 3.1. Les valeurs centrales de la cour décrite au début de l'œuvre

L'évolution de la protagoniste et des autres personnages féminins, tels que Madame de Valentinois, la maîtresse du Roi, Madame de Tournon et la Reine Cathérine de Médicis, dans *La Princesse de Clèves*, est liée au milieu où se déroule l'intrigue. Ce milieu est la cour, qui est évoquée en détail dans les premières pages de l'œuvre en décrivant les grandes valeurs de l'aristocratie. La première phrase de l'histoire insiste déjà sur deux valeurs principales de la cour des Valois, à savoir la magnificence et la galanterie : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second »<sup>119</sup> (p. 37). Ce goût de magnificence se manifeste surtout dans les bals, les fêtes et les tournois. En outre, l'incipit souligne qu'il importe à la cour d'avoir de l'Éclat.<sup>120</sup> Le début exalte le luxe, la beauté des personnages et les richesses de cette cour.<sup>121</sup> Même si la cour semble, à première vue, parfaite, nous retrouvons déjà quelques commentaires qui éveillent des soupçons.<sup>122</sup> À cet égard, l'introduction de la favorite du roi Henri second précède celle de la reine son épouse. Le roi avait déjà depuis plus de vingt ans une passion pour « Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois » (PC, p. 37) et il portait même « les couleurs et les chiffres » (PC, p. 37) de cette maîtresse. Malgré toute la gloire et tout l'éclat, la narratrice annonce dès le début les dangers de cette cour. Toutefois, la Princesse de Clèves n'appartient pas à ce groupe, et ceci non par son propre choix, mais à cause de l'éducation de sa mère, qui lui a imposé un autre discours.<sup>123</sup> Sa mère revendique toujours de Mademoiselle de Chartres une vertu parfaite, contrairement à la corruption inévitable de la cour.<sup>124</sup> Pour atteindre son but, Madame de Chartres « faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour [...] [et] elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité » (PC, p. 47) : « Madame de Chartres décrit à sa fille la cour et ses intrigues [...] pour qu'elle [...] formule un discours opposé : le discours de la vérité, de la transparence, de la vertu »<sup>125</sup>. En somme, la présence de Mademoiselle de Chartres dans la cour, « introduit une fraction à l'ordre

---

<sup>119</sup> Madame De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2000 [1678], Désormais PC.

<sup>120</sup> Alain Niderst, *La Princesse de Clèves : le roman paradoxal*, Canada, Éditions Librairie Larousse, Coll. Thèmes et textes, 1973, p. 86.

<sup>121</sup> Guilda Kattan, *La Princesse de Clèves : éléments d'une sémiotique sociale*, Thèse de doctorat, Montreal, McGill University, 1972, p. 8.

<sup>122</sup> Micheline Sakharoff, « La sous-conversation dans 'La Princesse de Clèves', un anti-roman », *French Forum* (Pennsylvania), t. 2, n° 2, mai 1977, p. 125.

<sup>123</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 18.

<sup>124</sup> Tabitha Spagnolo, *op. cit.*, p. 23.

<sup>125</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 19.

pré-existant (sic)»<sup>126</sup>. Mme de Chartres met sa fille en garde contre les affaires et les galanteries décrites dans les premières pages de l'œuvre et « contre le milieu passionnel dans lequel elle va devoir évoluer »<sup>127</sup>.

En effet, la princesse est la seule personne à la cour qui ne désire pas porter un masque<sup>128</sup>, contrairement aux autres membres de la cour, puisque le paraître, la dissimulation et l'apparence règnent ici. À la cour, tout ce qu'on montre n'est pas nécessairement vrai et ce qui est vrai, on ne le montre pas : « On ne peut pas dévoiler son propre point de vue ou ses propres sentiments »<sup>129</sup>. Ainsi, la princesse « ne se flatta plus de l'espérance de ne le pas aimer ; elle songea seulement à ne lui en donner jamais aucune marque » (PC, p. 112). En outre, lorsque Madame de Chartres remarque le coup de foudre réciproque de sa fille et le duc de Nemours, elle avertit sa fille du danger en disant « [s]i vous jugez sur les apparences [...] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité » (PC, p. 71). Il n'y a que la vérité cachée. Par conséquent, la cour équivaut au théâtre et la vie là-bas exige le port des masques.<sup>130</sup> En effet, tout le monde ment, cache ou feint à la cour.<sup>131</sup> Il faut taire ses émotions, mais ce n'est pas toujours possible.<sup>132</sup> Lorsque Monsieur de Clèves rencontre Mademoiselle de Chartres, « il ne put cacher sa surprise » (PC, p. 48). Également, quand le Duc de Nemours rencontre la princesse, il « ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration » (PC, p. 67). Ainsi, la Princesse de Clèves est présentée au début comme un objet théâtral.<sup>133</sup> De cette manière, « [e]lle était [...] exposée au milieu de la cour » (PC, p. 64) et elle « attira les yeux de tout le monde » (PC, p. 46) (cf. *infra*). En somme, tous les personnages cachent leurs véritables sentiments mais parfois ils les dévoilent par la communication indirecte : « [p]risonniers d'un théâtre dont ils sont à la fois les acteurs et les spectateurs, les personnages de cette cour ne songent qu'à dissimuler leurs intérêts véritables. Chacun cache ce que les autres cherchent à découvrir, et cherche à découvrir ce que les autres cachent »<sup>134</sup>.

Étant donné que la princesse, à cause de son éducation, est en contradiction avec le discours de la cour, elle se trouve le plus souvent aux lieux éloignés<sup>135</sup> de la cour : elle se retire à Coulommiers, dans le jardin, ou encore au couvent. Dans ces lieux solitaires, elle est capable

---

<sup>126</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 36.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>128</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 19.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>130</sup> Julia Knowlton de Pree, « Analyse du regard dans 'La Princesse de Clèves' », *Romance Notes* (North Carolina), t. 35, n° 2, 1994, p. 147.

<sup>131</sup> Alain Niderst, *op. cit.*, p. 59.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>133</sup> Julia Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 148.

<sup>134</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 48.

<sup>135</sup> Julie Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 148.

de développer sa propre subjectivité et de dévoiler ses vrais sentiments.<sup>136</sup> En se retirant, elle apprend à fuir le regard d'autrui. Quant à cette opposition entre la cour et la retraite, Sylvie Larimore de Lara fait la remarque suivante :

Le contraste entre l'activité brillante du monde de la Cour et la tranquillité du monde intime de la retraite trouve sa corrélative sur le plan linguistique dans le jeu entre l'hyperbole et la litote : l'emploi de l'hyperbole étant réservé aux descriptions de la Cour, celui de la litote pour les dialogues.<sup>137</sup>

En guise de conclusion, la cour est associée à la magnificence, le paraître et l'apparence, contrairement à la princesse qui, par l'éducation de sa mère, semble une partisane de la vertu et de la vérité. Dès son introduction à la cour, la narratrice souligne le caractère exceptionnel de la princesse<sup>138</sup> et accentue que son discours est opposé à celui de la cour. Mademoiselle de Chartres est décrite comme « une beauté parfaite » (PC, p. 46) qui « attir[e] les yeux de tout le monde » (PC, p. 46) et l'auteur insiste déjà trois fois sur l'importance de la vertu : « combien la vertu donnait d'éclat et d'élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance » (PC, p. 47). En outre, le Prince de Clèves était « tellement surpris de sa beauté » (PC, p. 48) et « la regardait avec admiration » (PC, p. 48). Mademoiselle de Chartres était reçue « avec une telle admiration de tout le monde qu'elle n'entendait autour d'elle que des louanges » (PC, p. 50) et elle était « longtemps le sujet de toutes les conversations » (PC, p. 51). Même si la princesse n'appartient pas à la cour, où l'apparence et la dissimulation règnent, l'accent est mis dès le début sur l'apparence de la princesse. Elle est présentée comme un être parfait dont « il était difficile [...] de voir [...] pour la première fois sans avoir un grand étonnement » (PC, p. 67), tout comme le Duc de Nemours, qui était également « fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surpris de le voir » (PC, p. 67). Tout bien considéré, la princesse est présentée dans l'incipit comme un objet passif qui subit les regards de tous les courtisans sans réagir elle-même.

### 3.2. L'impossibilité du pur amour

L'amour est un des thèmes principaux de l'histoire. Le récit principal porte en fait sur l'amour adultère d'une femme fidèle et mariée.<sup>139</sup> La Princesse de Clèves tombe amoureuse du Duc de Nemours, malgré les encouragements de sa mère de rester fidèle à la vertu : « La passion est l'ennemi premier de Mme de Chartres, non parce qu'elle risquerait de faire

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Sylvie Larimore de Lara, « La Princesse de Clèves ou l'invention de "l'individu" féminin », *Romance Notes* (North Carolina), t. 35, n° 1, 1994, p.67.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>139</sup> Dragan Bogojevic, *op.cit.*, p. 125.

souffrir sa fille, ou entâcherait (sic) sa réputation, mais plutôt parce qu'elle rompt la relation symbiotique qu'elle entretient avec sa fille. »<sup>140</sup> Malgré ses leçons dans lesquelles « elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité » (PC, p. 47), la princesse succombe entièrement aux charmes du duc. Lorsque sa mère aperçoit le coup de foudre réciproque, elle tente de l'en détourner en racontant à sa fille l'histoire de la duchesse de Valentinois. Cette histoire montre les ravages de l'amour, les jalousies, les haines et les conséquences misérables. La deuxième scène de mise en garde se déroule avant la mort de Madame de Chartres. Celle-ci stimule sa fille à ne jamais montrer son inclination, ce qui prouve que *montrer* s'oppose à *sentir* à cette époque. En outre, elle constate que sa fille est « sur le bord du précipice » (PC, p. 89), raison pour laquelle elle devrait se retirer de la cour. En fin de compte, « “[l]’amour” est à la base de tous les rapports, la source de toutes les rivalités. Très souvent il ne se limite pas à une seule personne. Tout courtisan peut ainsi avoir plusieurs maîtresses. »<sup>141</sup>

La nouvelle fait le constat décevant de l'impossibilité du pur amour. Le réseau lexical utilisé témoigne que la passion équivaut à une violence. L'usage abondant du lexique de la *douleur*, du *chagrin*, de *l'impatience*, du *trouble* ou encore de *l'inquiétude* en sert de preuve. Cette passion violente est souvent décrite en utilisant les termes provenant de la Carte de Tendre. Ainsi, Madame de Chartres réfère à la Mère Dangereuse (cf. *supra*) et la narratrice souligne souvent l'inclination de la princesse pour Nemours, le courant qui est le plus violent, alors que ses sentiments pour son futur mari « ne passaient pas ceux de l'estime et de la reconnaissance » (PC, p. 61). Après la scène dans laquelle la princesse a surpris M. de Nemours en train de dérober le portrait, « elle fit réflexion à la violence de l'inclination qui l'entraînait vers M. de Nemours ; elle trouva qu'elle n'était plus maîtresse de ses paroles et de son visage » (PC, p. 124). Finalement, la princesse constate qu'elle est « vaincue et surmontée par une inclination » (PC, p. 162), raison pour laquelle elle décide de partir à Coulommiers, pour s'arracher de la présence de Nemours.

Pour défendre Mlle de Chartres des périls que la passion peut entraîner, Madame de Chartres oblige sa fille à conclure un mariage de raison<sup>142</sup>. Dès la première rencontre, M. de Clèves « conçut pour elle [...] une passion et une estime extraordinaires » (PC, p. 49). Par contre, Mademoiselle de Chartres « n'avait aucune inclination particulière pour sa personne » (PC, p. 61) et « elle l'épouserait même avec moins de répugnance qu'un autre » (PC, p. 61). Étant donné que c'est sa mère qui conclut son mariage, il semble normal qu'elle ne ressente pas de passion ou d'inclination pour son mari. Puisque la plupart des mariages sont arrangés, l'amour et le mariage semblent incompatibles. L'auteur prouve que

---

<sup>140</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 20.

<sup>141</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 26.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 37.

le mariage est antagoniste de l'amour en disant que « M. de Clèves était peut-être l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage. » (PC, p. 242) Contrairement à cet amour monotone, le Duc de Nemours et la princesse expérimentent un coup de foudre réciproque, illustré par l'usage du verbe pronominal : « se voyant souvent » (PC, p. 69). Tandis que M. de Clèves « la regardait avec admiration » (PC, p. 48) sans que Mlle de Chartres le voie, les regards entre le duc et la princesse sont réciproques. En somme, le mariage arrangé de M. de Clèves et Mlle de Chartres montre que « les mariages se font rarement par amour »<sup>143</sup> et, par conséquent, « le mariage est un état que l'on subit »<sup>144</sup>.

Pas seulement l'histoire principale traite de l'amour, mais également l'histoire enchâssée sur Madame de Tournon porte sur ce thème. M. de Clèves raconte cette histoire à sa femme et lui explique que Madame de Tournon avait déclaré l'amour à deux hommes en même temps, à savoir Sancerre et Estouteville. Au cours de six pages, nous apprenons comment cette veuve passe d'un état où elle « paraissait encore inconsolable de la mort de son mari et vivait dans une retraite austère » (PC, p. 93) à celui d'une veuve impliquée dans une histoire ignoble de passion, de séduction et de galanterie.<sup>145</sup> Avec cette histoire, M. de Clèves veut apprendre à sa femme qu'il préfère la sincérité avant tout : « Je vous donne [...] le conseil que je prendrais pour moi-même : car 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. » (PC, p. 97) À cause de la moralité du récit, la princesse se rend compte qu'elle doit avouer son inclination pour Nemours à son mari : « [c]es paroles [la] firent rougir [...] et elle y trouva un certain rapport avec l'état où elle était » (PC, p. 98). Toutefois, l'aveu semble être issu d'une fausse interprétation du discours de son mari. Karin Schiffer suit cette affirmation en disant que « [l]'aveu naît [...] d'une interprétation erronée du discours de l'autre »<sup>146</sup>. En fait, les paroles ne sont qu'interprétées erronément à cette cour. Les courtisans ne maîtrisent pas le discours de la parole : « Toute tentative de contrôle sur la parole échoue. [...] [A]ucun personnage n'est capable d'accéder à ce contrôle tant recherché. »<sup>147</sup> Au lieu de parler, les regards véhiculent des messages et trahissent souvent des désirs interdits. Pour cette raison, plusieurs auteurs ont qualifié *La Princesse de Clèves* comme *l'histoire du regard*.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> Alain Niderst, *op. cit.*, p. 90.

<sup>144</sup> Danielle Haase-Dubosc, « La filiation maternelle et la femme-sujet au 17<sup>ème</sup> siècle : lecture plurielle de 'La Princesse de Clèves' », *Romantic Review* (New York), t. 78, n° 4, novembre 1987, p. 438.

<sup>145</sup> Tabitha Spagnolo, *op. cit.*, p. 60.

<sup>146</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 23.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>148</sup> Jean-Pierre Montier, « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves*. », *Littérature* (Paris), 119, 2000, p. 3.

### 3.3. Les systèmes de communication non linguistiques

Étant donné que la dissimulation et la tromperie règnent dans cette cour et que l'accent y est mis sur l'apparence, le regard joue un rôle indispensable à la cour : « le regard est le *sine qua non* de l'existence à la Cour [...] Ainsi, la Cour que dépeint Mme de Lafayette se présente comme une espèce (et un espace) de *trompe l'œil* (sic) désordonné ; on y privilégie l'œil et non pas les mots »<sup>149</sup>. À ce propos, les regards ne permettent pas uniquement d'exprimer certaines émotions, mais ils révèlent également la dissimulation. Par ailleurs, pas seulement le regard occupe une place capitale dans cette cour, aussi le non-verbal est très présent à cause de ces valeurs de la cour. Le non-verbal est également capable de révéler des sentiments dont on ne peut pas parler. De cette façon, la princesse se trahit souvent inconsciemment à cause du non-verbal. Ainsi, un trouble saisit la princesse chaque fois qu'elle se trouve en présence du duc.<sup>150</sup> Premièrement, elle avoue ses sentiments pour M. de Nemours quand le Duc de Nemours tombe au tournoi, puisqu'elle ressent « une appréhension et un trouble qu'elle ne songea pas à cacher » (PC, p. 128). Son trouble indique sa passion pour Nemours, avant qu'elle ne l'ait conçue.<sup>151</sup> Deuxièmement, « [l]e nom de M. de Nemours [...] donna un tel trouble à Mme de Clèves qu'elle ne le put cacher » (PC, p. 176). Selon Alain Niderst, « [n]os passions sont d'abord physiques et c'est à travers des mouvements corporels qu'elles se révèlent à nos proches et à nous-mêmes »<sup>152</sup>. En outre, même les silences sont vains, car « le mutisme se charge de signes »<sup>153</sup>. De cette manière, « Mme de Clèves témoigna par son silence qu'elle était prête à l'écouter » (PC, p. 154). En somme, selon Sakharoff « [u]ne rougeur, un geste furtif, un regard fulgurant, un imperceptible mouvement, une absence même, à tout moment explosent et déchirent une surface qui se voulait toute lisse »<sup>154</sup>.

Les personnages qui en particulier échangent des regards réciproques sont la Princesse de Clèves et le Duc de Nemours. Puisque les communications verbales sont rarissimes entre les deux amoureux, le regard est la seule forme de communication possible et, ainsi, une relation muette existe entre eux.<sup>155</sup> Dès leur première rencontre, leurs regards se croisent et tous les deux y prennent plaisir. D'une part, ils désirent se voir dès la première rencontre. D'autre part, ce sentiment extraordinaire qu'ils expérimentent leur fait peur car la femme, étant mariée, est inaccessible. En somme, « l'acte de se voir devient pour les deux

---

<sup>149</sup> Julie Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 145.

<sup>150</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 53.

<sup>151</sup> Alain Niderst, *op. cit.*, p. 120.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>153</sup> Micheline Sakharoff, *op. cit.*, p. 129.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Jean-Pierre Montier, *op. cit.*, p. 3.

personnages une source de plaisir et d'angoisse en même temps »<sup>156</sup>. D'après l'idée de Jean-Paul Sartre, selon laquelle regarder est figer autrui en objet, tandis qu'être regardé est devenir objet pour autrui<sup>157</sup>, Nemours découvre une façon de révéler les vrais désirs de la princesse par la possession oculaire et, ainsi, il trouve un moyen de la dominer<sup>158</sup>.

Les gens que je vois, en effet, je les fige en objets, je suis, par rapport à eux, comme autrui par rapport à moi ; en les regardant, je mesure ma puissance. Mais si autrui les voit et me voit, mon regard perd son pouvoir : il ne saurait transformer ces gens en objet pour autrui, puisqu'ils sont déjà objets de son regard. Mon regard manifeste simplement une relation au milieu du monde de l'objet-moi à l'objet-regardé, quelque chose comme l'attraction que deux masses exercent l'une sur l'autre à distance.<sup>159</sup>

Ainsi, Julia Knowlton de Pree signale qu'« [i]l s'agit [...] d'un jeu de pouvoir entre le [D]uc de Nemours et la [p]rincesse dans lequel regarder c'est assujettir »<sup>160</sup>. Cette théorie de Sartre nous aidera à examiner l'évolution éventuelle de la princesse (cf. *infra*). Cependant, le Duc de Nemours n'est pas le seul à jeter des regards à la princesse puisque les autres personnages masculins la regardent également. Toutefois, ces hommes ne reçoivent pas de regards réciproques, contrairement au Duc de Nemours.

De cette manière, « [c]haque personnage est à la fois regardant et regardé, interprétant et interprété »<sup>161</sup>. « Tous se font voyeurs. [...] Chacun se met à lire et à interpréter tous les signes qu'il perçoit. »<sup>162</sup> La méfiance et le soupçon occupent une place primordiale et tous les personnages *regardent sans être vus*. Selon Bogojevic, « voir sans être vu [est] la technique préférée de Mme de La Fayette »<sup>163</sup>. Pensons à titre d'exemple à la scène de l'aveu, qui est la plus extraordinaire de l'œuvre. Dans ce passage, Mme de Clèves fait à son mari l'aveu de la passion qui la tourmente, mais elle refuse de nommer l'homme qu'elle aime. La scène, étant très théâtrale, est aussi une scène pathétique, car elle met en exergue les émotions des deux personnages. La présence d'un voyeur, à savoir M. de Nemours, donne une nouvelle dimension à l'aveu et rend la situation dynamique<sup>164</sup>. Le duc dérange, pour le lecteur, l'intimité de cette scène émotionnelle.<sup>165</sup> Cette présence du duc est

---

<sup>156</sup> Julia Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 148.

<sup>157</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 305.

<sup>158</sup> Julia Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 149.

<sup>159</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 305.

<sup>160</sup> Julia Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 146.

<sup>161</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 49.

<sup>162</sup> Micheline Sakharoff, *op. cit.*, p. 129.

<sup>163</sup> Dragan Bogojevic, *op. cit.*, p. 131.

<sup>164</sup> Peter Shoemaker, *op. cit.*, p. 54.

<sup>165</sup> *Ibid.*

symbolique, car il regarde la princesse qui avoue à son mari les sentiments qu'elle a pour le duc. En revanche, entre le mari et la princesse, aucun lien n'est établi : M. de Clèves ne la regarde même pas au début, puisque sa tête est « appuyée sur ses mains » (*PC*, p. 167). La scène de l'aveu montre parfaitement la séparation entre le prince et la Princesse de Clèves. Pour le lecteur, la présence de M. de Nemours souligne cette rupture.<sup>166</sup> Finalement, ce passage contient indirectement une déclaration d'amour de la Princesse de Clèves au Duc de Nemours. Entre M. de Nemours et Mme de Clèves, tous les liens sont établis : tandis que M. de Nemours regarde Mme de Clèves, elle a une image de lui dans l'esprit pendant qu'elle parle.<sup>167</sup> À partir de l'aveu, la narratrice remplace les intrigues de la cour par des conversations et par « l'entretien en tête-à-tête »<sup>168</sup>. Ainsi, après ce moment, les sentiments intimes des personnages passent au premier plan. Selon Schiffer, « [p]ar cette première prise de parole, [Mme de Clèves] tente de trouver sa propre identité, de devenir enfin sujet de sa propre histoire »<sup>169</sup> (cf. *infra*).

### 3.4. La jalousie et d'autres obstacles éventuels à la réalisation amoureuse

La jalousie joue un rôle primordial dans *La Princesse de Clèves*. L'expression « elle n'en témoignait aucune jalousie, mais elle avait une si profonde dissimulation » (*PC*, p. 38), souligne que la jalousie est une preuve de la passion, puisque ces termes sont presque utilisés comme des synonymes. La princesse découvre au cours de l'histoire que l'amour pourrait être impossible sans la jalousie et que la jalousie apparaît comme un pouvoir motivant dans des relations humaines.<sup>170</sup> L'œuvre possède deux scènes en particulier avec une intrigue principale autour de la jalousie<sup>171</sup> : l'histoire de la Duchesse de Valentinois, d'une part, et l'histoire tragique d'Anne de Boulen, de l'autre. Premièrement, l'histoire de la Duchesse de Valentinois, racontée par Mme de Chartres à sa fille, dépeint les ravages de l'amour, les jalousies, les haines et les conséquences désastreuses. Ainsi, dans cette histoire, « Mme d'Étampes avait une jalousie violente contre Mme de Valentinois parce que le Roi conservait un commerce avec elle. » (*PC*, p. 72) En outre, « [l]a jalousie du Roi augmenta néanmoins d'une telle sorte qu'il ne put souffrir que ce maréchal demeurât à la Cour ; mais la jalousie, qui est aigre et violente en tous les autres, est douce et modérée en lui par l'extrême respect qu'il a pour sa maîtresse. » (*PC*, p. 76) Deuxièmement, l'histoire

---

<sup>166</sup> Marie-Rose Carré, « La Rencontre inachevée : Étude sur la structure de 'La Princesse de Clèves' », *PMLA* (America), t. 67, n° 3, mai 1972, p. 481.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> Sylvie Larimore de Lara, *op. cit.*, p. 67.

<sup>169</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 23.

<sup>170</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 759.

<sup>171</sup> Françoise Gevrey, « Les registres de la jalousie dans quelques imitations de 'la Princesse de Clèves' », *op.cit.*, p. 27.

d'Anne de Boulen, racontée à la Princesse de Clèves par la reine dauphine, témoigne des conséquences désastreuses de la jalousie.

Outre ces histoires enchâssées qui portent sur la jalousie, deux personnages principaux ressentent en particulier ce sentiment, à savoir Monsieur et Madame de Clèves. La Princesse de Clèves devient jalouse lorsqu'elle trouve la lettre qu'elle croit tombée du sac de M. de Nemours :

Mme de Clèves lut cette lettre et la relut plusieurs fois, sans savoir néanmoins ce qu'elle avait lu. Elle voyait seulement que M. de Nemours ne l'aimait pas comme elle l'avait pensé et qu'il en aimait d'autres qu'il trompait comme elle. [...] Mais elle se trompait elle-même ; et ce mal, qu'elle trouvait si insupportable, était la jalousie avec toutes les horreurs dont elle peut être accompagnée. (PC, p. 134-135)

Pour Mme de Clèves, la jalousie est donc « ce mal, qu'elle trouvait si insupportable » (PC, p. 135). Koppisch affirme que « [a]lthough Madame de Clèves speaks less obsessively of jealousy than any of Madame de Lafayette's other characters, she reveals more about it (bien que Madame de Clèves parle d'une manière moins obsessive de la jalousie que les autres personnages de Madame de Lafayette, elle révèle plus sur ce sujet) »<sup>172</sup>. Ensuite, le Prince de Clèves devient également jaloux : « J'ai tout ensemble la jalousie d'un mari et celle d'un amant ; mais il est impossible d'avoir celle d'un mari après un procédé comme le vôtre. » (PC, p. 167) En avouant sa passion pour M. de Nemours à son mari, Mme de Clèves nourrit la jalousie de son mari en cachant le nom de son amant.<sup>173</sup> À cause de sa jalousie, M. de Clèves « résolut de se fier à un gentilhomme qui était à lui, dont il connaissait la fidélité et l'esprit » (PC, p. 211). Cet espion est obligé à suivre M. de Nemours jusqu'à Coulommiers. Après que l'espion a expliqué le résultat à M. de Clèves, celui-ci « ne put résister à l'accablement où il se trouva. La fièvre lui prit dès la nuit même, et avec de si grands accidents que, dès ce moment, sa maladie parut très dangereuse. » (PC, p. 222) Le Prince de Clèves succombe en fait à la jalousie.

En ouvrant les yeux des personnages, la jalousie détruit l'idée de l'amour pur et ne laisse survivre aucun des sentiments, même pas les plus tendres. Ainsi, la jalousie constitue un obstacle à la réalisation amoureuse. Le rôle de la jalousie est alors contradictoire dans *La Princesse de Clèves*, étant donné qu'elle est, d'une part, une preuve de l'amour alors qu'elle entraîne, d'autre part, la destruction de l'amour. Pourtant, selon l'hypothèse de Pierre Galais, il faut qu'il y ait un obstacle à la réalisation de l'amour pour qu'il y ait un

---

<sup>172</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 758. C'est nous qui traduisons.

<sup>173</sup> Peter Shoemaker, *op. cit.*, p. 54.

roman.<sup>174</sup> En plus de la jalousie, l'inaccessibilité de Mme de Clèves constitue un autre obstacle, puisqu'elle est mariée. À la fin de l'histoire, la Princesse de Clèves refuse d'épouser M. de Nemours, même si l'obstacle, à savoir son mariage avec M. de Clèves, a disparu, puisqu'il est mort. Plusieurs raisons expliquent ce refus : le sentiment de culpabilité par rapport à la mort de M. de Clèves et la jalousie de Mme de Clèves face à M. de Nemours qui « représente toujours à ses yeux un monde de passions qu'elle rejette »<sup>175</sup> en sont deux exemples. Selon Jean-Michel Delacomptée, « l'aveu rend l'amour impossible. Telle est la passion courtoise. La séparation finale survient quand la levée des obstacles autorise enfin la réalisation du rêve »<sup>176</sup>.

Plus de devoir, plus de vertu qui s'opposassent à ses sentiments ; tous les obstacles étaient levés, et il ne restait de leur état passé que la passion de M. de Nemours pour elle et que celle qu'elle avait pour lui [...] mais, quand il en eut été pleinement rempli et qu'elle se souvint aussi que ce même homme, qu'elle regardait comme pouvant l'épouser, était celui qu'elle avait aimé du vivant de son mari et qui était la cause de sa mort ; que même, en mourant, il lui avait témoigné de la crainte qu'elle ne l'épousât, son austère vertu était si blessée de cette imagination qu'elle ne trouvait guère moins de crime à épouser M. de Nemours qu'elle en avait trouvé à l'aimer pendant la vie de son mari. (PC, p. 232-233)

En somme, la levée des obstacles signifie la séparation des amoureux et, par ailleurs, la vertu constitue la limitation du désir : « [The] tragic recognition [of Madame de Clèves] of the truth about love makes it impossible for her to love and still remain faithful to herself (Lorsque la princesse comprend la vérité sur l'amour, elle se rend compte qu'il est impossible d'être amoureuse et vertueuse en même temps) »<sup>177</sup>. Alain Badiou remarque que les histoires évoluent ou bien vers le triomphe de l'amour ou bien vers l'impossibilité de l'amour, mais elles ne montrent jamais sa durée.<sup>178</sup> La princesse est, tout au long de l'histoire, fascinée par ces obstacles : « Along with the story of the heroine's love for Nemours, *La Princesse de Clèves* recounts the history of the protagonist's growing fascination with these obstacles (*La Princesse de Clèves* raconte aussi bien l'histoire de la passion de l'héroïne pour M. de Nemours que l'histoire de la fascination montante de cette princesse avec les obstacles) »<sup>179</sup>.

---

<sup>174</sup> Pierre Gallais, *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris, Éditions Tête de Feuilles et Éditions du Sirac, 1974.

<sup>175</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 43.

<sup>176</sup> Jean-Michel Delacomptée, *op. cit.*, p. 6.

<sup>177</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 770. C'est nous qui traduisons.

<sup>178</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p.70-71.

<sup>179</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 769.

### 3.5. De la princesse regardée à la princesse regardant

Tout au long de l'histoire, la Princesse de Clèves évolue. En fait, elle devient de plus en plus active et elle incarne ainsi la transformation en femme indépendante. Mlle de Chartres cherche à trouver sa propre voix, sa propre identité au sein du discours imposé par la société. Au début de l'histoire, elle obéit à sa mère et, ainsi, c'est sa mère qui décide de son mariage avec le Prince de Clèves. En suivant la théorie de Sartre, selon laquelle regarder est figer autrui en objet, tandis qu'être regardé signifie devenir objet d'autre (cf. *supra*), la princesse est un objet passif au début parce qu'elle subit les regards des hommes sans entreprendre quelque chose par elle-même. Non seulement dans l'épisode de son entrée à la cour, où toute la cour la juge et la regarde, mais aussi dans les rencontres avec le Prince de Clèves, d'une part, et avec M. de Nemours, d'autre part, elle apparaît comme un objet du regard masculin. Dans ces trois épisodes, elle « n'a aucune existence, aucune volonté ni parole propre »<sup>180</sup>. Lorsqu'elle arrive à la cour, elle « attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes » (PC, p. 46). Quant à la rencontre avec M. de Clèves, l'importance des regards est mise en exergue en utilisant quatre fois le verbe *voir*, deux fois le verbe *regarder* et, de plus, les substantifs *vue* et *regard*. Cinq fois sur six, M. de Clèves est le sujet de ces verbes. « Il fut tellement surpris de sa beauté qu'il ne put cacher sa surprise [...] M. de Clèves la regardait avec admiration » (PC, p. 48). Par contre, Mlle de Chartres ne le regarde pas puisqu'elle est mal à l'aise parce que quelqu'un qu'elle ne regarde pas, l'observe avec admiration. En ce qui concerne la rencontre avec M. de Nemours, elle est toujours décrite comme une femme passive, parce que M. de Nemours lui aussi « fut tellement surpris de sa beauté [...] et [...] ne put s'empêcher des marques de son admiration » (PC, p. 67), mais elle ose toutefois déjà regarder. En admirant Mlle de Chartres, le Prince de Clèves et M. de Nemours la réduisent clairement en un objet précieux. En somme, au début de l'histoire, la princesse obéit à Madame de Chartres, et, ainsi, elle « n'est en fait qu'une création de sa mère »<sup>181</sup>. Ensuite, elle subit par ailleurs les regards de plusieurs personnages masculins qui la transforment de nouveau en objet.

À partir de la deuxième et surtout à partir de la troisième partie de l'œuvre, la princesse commence à transformer. Elle accède graduellement à la conscience de soi par l'apprentissage des destins d'autres femmes amoureuses, racontés par Mme de Valeninois, Catherine de Médicis et Mme de Chartres, et par ses propres observations. Au moment de la mort de sa mère, qui est décrite à la fin de la première partie, Mme de Clèves est libre d'affronter son destin. Trois actions traduisent en particulier sa transformation d'objet en

---

<sup>180</sup> Miao Li, *op. cit.*, p. 55.

<sup>181</sup> Sylvie Larimore de Lara, *op. cit.*, p. 67.

sujet, à savoir sa retraite de la cour, l'aveu à son mari et, finalement, le refus d'épouser M. de Nemours. Premièrement, étant donné que la dissimulation règne dans les lieux publics, la princesse se trouve de préférence dans des lieux privés tels que son cabinet à Paris ou son pavillon à Coulommiers, où elle n'est pas soumise aux regards des autres. En outre, François-Ronan Dubois affirme que l'amour de la princesse pour Nemours occupe une place très différente dans les deux espaces :

Dans l'espace public, [l'amour] n'est que brièvement évoqué par le texte : il est la chose qu'il s'agit de cacher. Dans l'espace privé, il occupe tout le texte [...] Il est rendu possible par l'espace public et audible par l'espace privé : s'il n'y avait pas de regards indiscrets dans l'espace public, il n'y aurait rien à cacher et donc point de secret et s'il n'y avait pas d'espace privé libre de tout regard, il n'y aurait rien à formuler et point de secret non plus.<sup>182</sup>

Mme de Clèves se retire à Coulommiers parce qu'elle est dépassée par ses sentiments, parce qu'elle peut y réfléchir et reprendre ses esprits, mais également parce que là-bas, elle ne doit pas dissimuler sa passion. Elle tente de fuir les regards des courtisans qui peuvent la réduire en objet. Par ailleurs, c'est elle-même qui prend la décision de partir à Coulommiers. Le fait qu'elle entreprend quelque chose prouve sa transformation en sujet. Dans l'ensemble, «[e]lle quitte peu à peu l'abri des filles passives pour devenir une femme active, pour prendre la parole et choisir sa propre façon de vivre »<sup>183</sup>.

Deuxièmement, l'aveu à son mari est sa première prise de parole. Avec cet acte, elle tente vraiment de devenir sujet de sa propre histoire puisque c'est une décision prise seule d'avouer à son mari la passion pour un autre, même si le Prince de Clèves l'a avertie qu'il préfère la sincérité avant tout. Avec l'aveu, elle sort finalement du silence. Selon Dubois, c'est en particulier l'aveu qui fait de la princesse un individu.<sup>184</sup> L'impacte de cet acte d'avouer est toutefois énorme. La conséquence directe est la jalousie de M. de Clèves, qui veut savoir le nom de l'amant de sa femme. Finalement, il le découvre grâce au non-verbal : « [l]e nom de M. de Nemours [...] donna un tel trouble à Mme de Clèves qu'elle ne put le cacher » (*PC*, p. 176). Emporté par la jalousie, M. de Clèves fait espionner sa femme, ce qui alimente encore sa jalousie : lorsque l'espion vient le voir pour faire un rapport au prince, M. de Clèves « jugea, par son visage et par son silence, qu'il n'avait que des choses fâcheuses à lui apprendre » (*PC*, p. 221). Étant donné que cet aveu suscite la jalousie de son mari, la Princesse de Clèves exerce à partir d'ici un pouvoir sur

---

<sup>182</sup> François-Ronan Dubois, « Le secret et la constitution de l'individu dans 'La Princesse de Clèves' de Marie-Madeleine de Lafayette », *Résonances*, 2, 2013, p. 260.

<sup>183</sup> Miao Li, *op. cit.*, p. 56.

<sup>184</sup> François-Ronan Dubois, « Le secret et la constitution de l'individu dans 'La Princesse de Clèves' de Marie-Madeleine de Lafayette », *op. cit.*, p. 260.

les personnages masculins. Cet aveu « que l'on n'a jamais fait à son mari » (*PC*, p. 166) déclenche un large débat dans les périodiques du XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple dans la revue *Le Mercure Galant*. La question proposée dans l'édition d'avril 1678 porte sur l'aveu. Le fait que cette scène constitue le sujet d'un tel débat prouve que « [c]e [l]ivre [continuait] à faire bruit, & c'est avec beaucoup de justice »<sup>185</sup>. En outre, Guilda Kattan affirme qu'il y a encore « un second aveu, beaucoup plus grave que le premier »<sup>186</sup>, c'est-à-dire l'épisode du portrait à Coulommiers, dans lequel Mme de Clèves avoue indirectement sa passion à Nemours. Dans cette scène, la princesse est vue par M. de Nemours et par l'espion de M. de Clèves, mais aussi indirectement par son mari. James McGuire parle ici d'une « concurrence du regard masculin »<sup>187</sup>. Selon la théorie de Sartre, la princesse agit comme un sujet actif lorsqu'elle regarde le portrait de Nemours, contrairement à celui-ci qui est réduit en objet parce qu'il est représenté sur le portrait. À ce lieu loin du spectacle de la cour<sup>188</sup>, la princesse ne dissimule donc plus sa passion. En outre, elle est active parce qu'elle provoque un trouble énorme chez M. de Nemours : « On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment [...] [Q]uel trouble [...] Quelle crainte [...] Quelle peur » (*PC*, p. 213). Toutefois, même si la princesse paraît active pour plusieurs raisons, les regards de certains hommes continuent à la réduire en objet.

Finalement, à la fin de l'histoire, la princesse refuse d'épouser M. de Nemours, même si tous les obstacles sont levés. Dans cet épisode, elle avoue pour la première fois directement son amour au duc. Elle prend la parole et elle parle même de sa passion. En refusant M. de Nemours, elle s'assure de ne plus jamais connaître la jalousie, qu'elle a déjà éprouvée dans l'épisode de la lettre trouvée. C'est elle qui prend vraiment les décisions ici, ce qui fait d'elle un vrai sujet. Elle ne laisse même pas de choix au duc. Elle se refuse simplement à la passion pour se protéger elle-même. En renonçant à Nemours, elle rompt définitivement avec la cour et elle disparaît, loin des regards masculins. Elle disparaît de la scène du théâtre et elle devient vraiment « imperceptible à l'œil »<sup>189</sup>. À cause de la décision prise par Mme de Clèves, l'histoire aboutit au silence de l'héroïne.<sup>190</sup> Le discours de la princesse « devient alors celui du 'non-dit' »<sup>191</sup>. D'une part, ce refus de la parole peut être interprété comme un triomphe parce qu'elle « refuse d'être manipulée »<sup>192</sup> et, de cette manière, le silence signifie cette fois liberté. D'autre part, ce silence contient un côté négatif parce que

---

<sup>185</sup> Claude Blageart, « Extraordinaire du Mercure galant », *Le Mercure Galant*, Éd. électronique Université Paris-Sorbonne, 2, avril 1678, p. 298-300.

<sup>186</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 79.

<sup>187</sup> James R. McGuire, « La Princesse de Clèves dé-nouant La Princesse de Clèves », *The French Review* (États-Unis), t. 66, n° 3, février 1993, p. 383

<sup>188</sup> Julia Knowlton de Pree, *op. cit.*, p. 148.

<sup>189</sup> Marie-Rose Carré, *op. cit.*, p. 482.

<sup>190</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 26.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

« le contrôle tue les sentiments, tue la possibilité d'être »<sup>193</sup>. Selon Larimore de Lara, « le dernier dialogue entre la Princesse et le [D]uc de Nemours annonce à la fois la fin du récit et le début de l'existence de Madame de Clèves en tant qu'individu »<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Sylvie Larimore de Lara, *op. cit.*, p. 67.

## 4. La Comtesse de Tende

### 4.1. L'amour et le regard au début de l'histoire

*La Comtesse de Tende* s'ouvre, *in medias res*, sur les noces de l'héroïne avec le Comte de Tende. Nous ne savons rien de leur rencontre ni des raisons pour lesquelles ils se marient. Toutefois, la narratrice décrit la descendance de ces deux personnages. Ainsi, le Comte de Tende est « le seigneur de la Cour qui vivait avec le plus d'éclat »<sup>195</sup> (p. 117). Au début, il paraît que l'amour est compatible avec le mariage, étant donné que Mademoiselle de Strozzi, entre-temps devenue la Comtesse de Tende, « l'aima d'abord avec passion » (CT, p. 117). En revanche, le comte « fut bientôt amoureux d'une autre » (CT, p. 117), ce qui prouve néanmoins que l'amour n'est quand même pas possible dans le mariage. En outre, le mot « d'abord » laisse déjà présumer que la comtesse elle aussi va tomber amoureuse d'un autre. Il faut noter que la comtesse est déjà jalouse de la maîtresse de son mari dès la première page de la nouvelle. Puis, la beauté et l'esprit de la comtesse sont mis en exergue : « La beauté de la comtesse augmenta. Elle fit paraître beaucoup d'esprit. » (CT, p. 118). Elle est décrite comme objet puisque « [l]e monde la regarda avec admiration » (CT, p. 118). Tout comme la comtesse, le Chevalier de Navarre est présenté comme « jeune, beau, plein d'esprit et d'élévation » (CT, p. 118). Les deux personnages, étant dépeints par les mêmes mots et qualités, paraissent avoir un lien dès le début. Rapidement, la comtesse « guérit insensiblement de sa jalousie et de sa passion » (CT, p. 118) pour son mari.

L'accent est, dès le début, mis sur les regards et sur l'apparence. Ainsi, le Chevalier de Navarre « jeta les yeux sur la Princesse de Neuchâtel » (CT, p. 118). Ses regards la réduisent en objet de manière qu' « il s'attacha à elle sans en être amoureux et attira son inclination » (CT, p. 118-119). De la même façon, la relation entre le chevalier et la comtesse est décrite par les regards : « Le Chevalier la vint voir [...] [et] en la voyant, il prit aussi pour elle une passion violente » (CT, p. 119). Les regards font naître la passion, ce qui est montré par le fait qu' « il devint éperdument amoureux de la comtesse » (CT, p. 120). D'autre part, la comtesse « sentit [également] une inclination violente pour lui » (CT, p. 120). Dès le début, tous les personnages centraux sont introduits, à savoir le Comte de Tende, la Comtesse de Tende, le Chevalier de Navarre et la Princesse de Neuchâtel. En outre, les personnages sont tous liés entre eux : le comte et la comtesse sont mariés, le Chevalier de Navarre et la Princesse de Neuchâtel sont liés à cause des regards,

---

<sup>195</sup> Madame de Lafayette, « Histoire de la Comtesse de Tende », dans *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017 [1718], Désormais CT.

la comtesse et la princesse sont devenues des amies, tout comme le Comte de Tende et le Chevalier de Navarre qui sont également des amis.

#### 4.2. Les relations amoureuses et la passion dans la nouvelle

Dès le début de l'histoire, les relations amoureuses sont centrales dans l'œuvre. De cette façon, trois cas d'amour sont décrits au début. Premièrement, la Comtesse de Tende aimait d'abord son mari avec passion, contrairement à celui-ci, qui tombait « bientôt amoureux d'une autre » (CT, p. 117). La comtesse laisse supposer que l'amour serait quand même compatible avec le mariage. Toutefois, le mot « d'abord » et le fait que le comte est amoureux d'une autre femme, suscitent déjà la méfiance. Deuxièmement, le Chevalier de Navarre « jeta les yeux sur la Princesse de Neuchâtel [...] Dans cette vue, il s'attacha à elle sans en être amoureux et attira son inclination » (CT, p. 118-119). À cause des regards, la Princesse de Neuchâtel a rapidement une inclination pour le chevalier. Nous observons que l'amour est décrit par les termes de la Carte de Tendre. Troisièmement, l'amour est présent entre le chevalier et la comtesse. Contrairement aux deux autres passions décrites au début de l'histoire, cet amour est réciproque : « il devint éperdument amoureux de la comtesse [...] Elle sentit une inclination violente pour lui » (CT, p. 120). L'origine de cette passion se trouve de nouveau dans les regards : « en la voyant, il prit aussi pour elle une passion violente » (CT, p. 119). Kibédi Varga classe *La Comtesse de Tende* comme une nouvelle tragique<sup>196</sup>, étant donné que l'histoire porte sur « [l]a passion fatale entraînant une femme mariée dans la honte, la solitude et la mort »<sup>197</sup>.

La passion s'oppose clairement à la raison dans *La Comtesse de Tende*. Ainsi, le chevalier ressent pour la comtesse « une passion [...] déraisonnable » (CT, p. 124). En outre, la Princesse de Neuchâtel confie ses soupçons à la comtesse : « [Q]u'ai-je fait ? J'ai épousé un homme par passion. J'ai fait un mariage inégal » (CT, p. 126). La passion n'a apparemment pas sa place dans l'alliance matrimoniale. À cet égard, plusieurs passions dans la nouvelle se trouvent hors du mariage. C'était en fait la comtesse qui a conseillé au chevalier d'épouser la Princesse de Neufchâtel : « Allez à la grandeur qui vous est destinée : vous aurez mon cœur en même temps » (CT, p. 123). Finalement, l'ultime preuve du fait que la passion ne semble pas être compatible avec le mariage, est que « le Comte de Tende devint aussi amoureux d'elle que si elle n'eût point été sa femme » (CT, p. 132). En somme,

---

<sup>196</sup> Kibédi Varga, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (Amsterdam), 18, 1966, p. 64.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 63.

« [l]à où la Princesse de Clèves se refuse à l'amour, la Comtesse de Tende se donne »<sup>198</sup>. À la fin de l'histoire, après la mort du chevalier, c'est la comtesse qui décide d'écrire une lettre à son mari dans laquelle elle avoue qu'elle est enceinte et que « [c]elui qui est la cause de [son] malheur n'est plus au monde » (CT, p. 137).

#### 4.3. L'importance des systèmes non linguistiques

Nous savons déjà que, dans l'œuvre de Mme de Lafayette, les systèmes de communication non linguistiques tels que les regards et les gestes occupent une place primordiale.<sup>199</sup> Il en va de même en ce qui concerne *La Comtesse de Tende*. Ainsi, à l'ouverture de la nouvelle, tout le monde regarde la comtesse : « Le monde la regarda avec admiration. » (CT, p. 118) Elle attire clairement les yeux de tout le monde, raison pour laquelle elle est réduite en objet au début. Également, *voir quelqu'un* signifie très souvent *tomber amoureux de quelqu'un*. De cette façon, la passion entre le chevalier et la comtesse naît à cause des regards : « en la voyant, il prit pour elle une passion violente » (CT, p. 119). En outre, les transmissions de sentiments dans *La Comtesse de Tende* se réalisent très souvent par les regards ou par le non-verbal : « en la regardant d'un air où sa passion était entièrement déclarée » (CT, p. 120). Également, la comtesse se trahit inconsciemment par le non-verbal, plus spécifiquement par ses larmes (« redoublement de larmes » (CT, p. 136)) et elle avoue ainsi sa passion pour Navarre à son mari : « il crut voir la vérité » (CT, p. 136). De plus, les silences règnent et sont presque toujours signifiants. L'expression « un silence entre eux plus parlant que les paroles » (CT, p. 120) démontre que les silences sont beaucoup plus importants que les paroles à cette cour. Finalement, le jour du mariage du Chevalier et de la Princesse de Neufchâtel, la comtesse s'enferme dans son cabinet et se retire donc dans un lieu privé, où elle est imperceptible à l'œil.

Étant donné que les personnages ne maîtrisent apparemment pas très bien le discours de la parole, ils doivent communiquer par le non-verbal ou par les regards. Toutefois, ils ne peuvent pas tout partager avec ces systèmes non linguistiques. Pour résoudre ce problème, les courtisans se raccrochent aux lettres. Ainsi, la nouvelle contient trois lettres. Selon Ruth Carver Capasso, les trois moments cruciaux de cette nouvelle sont décrits dans ces lettres : « Seduction, confession and judgement : the three crucial moments of Lafayette's sober tale of adultery, *La Comtesse de Tende*, are each captured in a brief letter (Séduction, confession et jugement : les trois moments cruciaux de *La Comtesse de Tende* sont tous

---

<sup>198</sup> Danielle Haase-Dubosc, *op. cit.*, p. 435.

<sup>199</sup> Guilda Kattan, *op. cit.*, p. 97.

capturés dans une lettre) »<sup>200</sup>. Aucune lettre ne comprend une salutation ou une clôture. Elles ne contiennent que le message essentiel.<sup>201</sup> La première des trois lettres est écrite par le Chevalier de Navarre et adressée à la Comtesse de Tende après son mariage avec la Princesse de Neufchâtel. Selon Capasso, cet acte de communication entre le chevalier et la comtesse est beaucoup plus intime que ses noces avec la princesse.<sup>202</sup> En effet, dans une seule phrase, le pronom « vous » apparaît cinq fois.<sup>203</sup> Dans cette lettre, le chevalier se distancie de toute responsabilité de son mariage en disant que c'était un acte d'obéissance à la comtesse (« de vous avoir obéi » (CT, p. 125)) et il suggère par ailleurs qu'il pourrait abandonner tout, seulement pour l'amour (« abandonné pour ne vivre que pour vous » (CT, p. 125)). Le moment où la lettre est écrite est également signifiant : pendant sa nuit de noces, le chevalier quitte la chambre pour se concentrer sur une lettre dirigée à la comtesse. Pour celle-ci, « il était si peu vraisemblable qu'il eût eu le loisir de lui écrire pendant cette nuit qui devait être celle des noces » (CT, p. 125). Finalement, « [c]ette lettre et les moments où elle était écrite, touchèrent sensiblement la Comtesse de Tende » (CT, p. 125).

La deuxième lettre dans la nouvelle est écrite par la comtesse et est destinée à son mari. Selon la narratrice, il s'agit de la lettre « la plus difficile à écrire qui ait peut-être jamais été écrite » (CT, p. 137). La motivation de cette lettre trouve son origine dans la grossesse de la comtesse. Lorsque le Chevalier de Navarre est décédé, elle n'espère en fait que la mort (« je mérite la mort et je la désire » (CT, p. 137)) mais, à cause de sa religion, le suicide n'est pas acceptable. Pour cette raison, elle s'adresse à son époux avec cet aveu : « faites-moi périr quand vous voudrez et comme vous voudrez » (CT, p. 137). Il est remarquable qu'elle ne mentionne pas le nom de « celui qui est la cause de [son] malheur » (CT, p. 137), d'une part, et que la présence de la communauté est, de nouveau, plus importante que l'amour, d'autre part (« [l]e public », « déshonorer », « aux yeux du monde », « ma réputation », « paraître », « [c]achez » (CT, p. 137)). En fait, tout comme la lettre de séduction de Navarre était focalisée sur la comtesse, cette lettre est entièrement centrée sur son mari.<sup>204</sup> En outre, ce message indique que la comtesse prend les rênes ici. De cette façon, la lettre comprend plusieurs impératifs et elle suggère à son mari comment il doit agir : « it is as if she tells him how to feel and to react (c'est comme si elle lui dit comment il doit réagir et comment il doit se sentir) »<sup>205</sup>. La comtesse prend la parole en se dirigeant directement à son mari. Il faut noter que l'écriture et la réception de ce message occupent deux pages de la nouvelle, une proportion plus grande que la description de

---

<sup>200</sup> Ruth Carver Capasso, « The letter in Lafayette's 'La Comtesse de Tende' », *Romance Notes* (North Carolina), t. 38, n°1, 1997, p. 111. C'est nous qui traduisons.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 115. C'est nous qui traduisons.

l'affaire même.<sup>206</sup> En ce qui concerne la réception de la lettre, le comte est « surpris », « plein de trouble », « privé de raison » (CT, p. 138). Finalement, la troisième et dernière lettre de la nouvelle est un court billet du comte à sa femme. L'usage du mot « éclat » pourrait être ironique, puisque le Comte de Tende a été introduit à la première page comme « le seigneur de la Cour qui vivait avec le plus d'éclat » (CT, p. 117).<sup>207</sup> Il accepte en fait son rôle d'arbitre de la destinée de sa femme : « Je verrai dans la suite ce que je donnerai à votre indigne destinée » (CT, p. 139-140).

#### 4.4. La jalousie et d'autres obstacles éventuels à la réalisation amoureuse

Dans *La Comtesse de Tende*, la jalousie ravage beaucoup de personnages. Les quatre protagonistes éprouvent la jalousie et, ainsi, tous les quatre se transforment en un rival d'un autre personnage : « every relationship between lovers is intruded upon by a rival, and all four of the major characters play a double role, that of lover and that of rival (dans chaque relation amoureuse, il se présente un rival et, en outre, les quatre protagonistes jouent un double rôle : d'une part celui d'un amant, d'autre part celui d'un rival) »<sup>208</sup>. Ainsi, Koppisch se demande si l'amour oblige la présence d'un rival.<sup>209</sup> Dès la première page, la comtesse paraît être jalouse parce que son mari était « bientôt amoureux d'une autre » (CT, p. 117) : « From the very first page of the story, Madame de Tende is jealous of her new husband's mistress (Dès la première page de l'histoire, Madame de Tende est jalouse de la maîtresse de son nouveau mari) »<sup>210</sup>. Initialement, elle aimait son mari mais l'infidélité de ce dernier causait de la jalousie chez elle : « the countess had at first loved her husband, but his infidelity prompted jealousy which drove them apart. When the count later wished to return to her, she rejected him (premièrement, la comtesse aimait son mari, mais la jalousie, causée par son infidélité, les séparait. Lorsque le comte tombe lui-même amoureux de sa femme, elle le refuse) »<sup>211</sup>. Après être tombée amoureuse du chevalier, elle ressent de nouveau de la jalousie parce qu'elle craignait que Navarre soit amoureux de la Princesse de Neufchâtel : « La jalousie se saisit alors de la comtesse. Elle craignit que son amant n'aimât véritablement la princesse. Elle vit toutes les raisons qu'il avait de l'aimer. [...] [E]lle se trouvait dans une cruelle incertitude. » (CT, p. 121) Après avoir reçu la lettre de Navarre, elle s'éprend encore plus de lui et lorsque la Princesse de Neufchâtel, devenue entre-temps la Princesse de Navarre, lui raconte son amour pour le même homme, la

---

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>208</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 763. C'est nous qui traduisons.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 764.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 763. C'est nous qui traduisons.

<sup>211</sup> Ruth Carver Capasso, *op. cit.*, p. 113. C'est nous qui traduisons.

comtesse expérimente encore plus de jalousie.<sup>212</sup> Finalement, elle décide de la cacher : « Elle résolut seulement de lui cacher sa jalousie et crut en effet la lui avoir cachée. » (CT, p. 121-122)

La deuxième femme prise par la jalousie est la Princesse de Neufchâtel et elle veut partager ce sentiment avec son amie la comtesse : « La Princesse de Navarre lui faisait tous les jours confidence d'une jalousie dont elle était la cause. » (CT, p. 131-132) Sa jalousie naît en fait après la nuit des noces, lorsqu'elle confie ses soupçons à la comtesse. La princesse tombe « dans une jalousie et un désespoir dont rien n'approche » (CT, p. 129). Le troisième personnage qui éprouve la jalousie est un homme, à savoir le Comte de Tende. Ce sentiment résulte du trouble qu'expérimente la comtesse après la mort du Prince de Navarre : elle est « hors d'elle-même » et « elle ne put retenir ses cris et ses larmes » (CT, p. 135). Lorsqu'il lui parle du Prince de Navarre, « ses cris et ses larmes redoublèrent » (CT, p. 135), c'est pourquoi il découvre la vérité. En outre, après avoir reçu la lettre de sa femme dans laquelle elle avoue qu'elle a un amant, la jalousie le ravage entièrement : « ce violent état où il était l'aurait fait croire privé de raison ou prêt de perdre la vie » (CT, p. 138). En plus de la jalousie, d'autres obstacles empêchent l'amour entre Navarre et la comtesse. Néanmoins, comme Pierre Galais le signale, il faut qu'il y ait un obstacle à la réalisation de l'amour.<sup>213</sup> La narratrice confirme cette affirmation en écrivant que « [l]eur passion ne s'alentit point par les périls et par les obstacles » (CT, p. 127). Le chevalier rend visite à la comtesse en secret et même les périls et les obstacles ne peuvent tempérer leur passion.<sup>214</sup> En somme, l'amour ne peut exister qu'avec des obstacles. Le premier obstacle à la réalisation de leur amour est bien sûr leur mariage avec deux autres personnes. Un autre obstacle est introduit lorsque le comte commence à aimer la comtesse. Il tombe amoureux d'elle comme « si elle n'eût point été sa femme » (CT, p. 132). Le dernier obstacle à la constitution du couple est la mort de l'écuyer Lalande, le porteur des lettres. Avec la mort de celui-ci, la comtesse et Navarre ne sont plus capables d'envoyer facilement des messages à l'autre.

#### 4.5. L'évolution ambiguë de la comtesse

À l'incipit de l'histoire, la passivité de la comtesse est mise en exergue par le fait qu'« [i]l ne la regard[e] que comme un enfant » (CT, p. 117) et qu'elle est amoureuse de son mari, tandis qu'il éprouve déjà de l'inclination pour une autre. À cause de son origine italienne<sup>215</sup>, elle

---

<sup>212</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 765.

<sup>213</sup> Pierre Gallais, *op. cit.*

<sup>214</sup> Stirling Haig, « La Comtesse de Tende : a singular heroine », *Romance Notes* (North Carolina), t. 10, n° 1, 1969, p. 314.

<sup>215</sup> Michael Koppisch, *op. cit.*, p. 763.

devient dès la première page jalouse. Une fois qu'elle a reçu une plus grande beauté, elle attire les yeux de tout le monde et à partir de cette transformation de son apparence, le chevalier et la comtesse ressentent une inclination réciproque. En somme, les regards des autres courtisans la transforment en objet. Le chevalier découvre très tôt le pouvoir des regards et, de cette façon, il regarde la comtesse « d'un air où sa passion était entièrement déclarée » (CT, p. 120). Par contre, elle ne maîtrise pas encore ce discours puisque la comtesse est troublée : elle est « frappée des regards [...] du Chevalier » (CT, p. 120). En outre, elle est passive parce que la jalousie causait en elle « une cruelle incertitude » (CT, p. 121). Finalement, le jour du mariage du chevalier, elle s'enferme dans son cabinet pour ainsi être « abandonnée à tout ce que les remords et la jalousie peuvent avoir de plus douloureux » (CT, p. 122). Tout bien considéré, au début de la nouvelle la comtesse est présentée comme une femme passive qui n'ose pas encore prendre la parole et qui souffre des ravages de la jalousie.

Le jour du mariage du chevalier avec la princesse, le chevalier vient à la comtesse pour lui déclarer son amour. À ce moment, c'est la comtesse qui lui oblige d'achever son mariage et de renoncer à « une passion aussi déraisonnable » (CT, p. 124) que celle du chevalier pour la comtesse. À partir de ce moment, elle commence à évoluer vers une femme plus active étant donné qu'elle prend littéralement la parole ici. Dès cette conversation, il faut noter qu'elle exerce un tel pouvoir sur lui de sorte qu'il a même trouvé le temps d'écrire une lettre à la comtesse pendant sa nuit des noces. Cette lettre véhicule le message qu'il regrette de lui avoir obéi. En outre, la comtesse a du pouvoir sur d'autres personnages. Premièrement, elle a la capacité de rendre d'autres femmes malheureuses. Ainsi, la Princesse de Navarre est tellement triste puisque son mari aime une autre et qu'il ait même écrit à cette maîtresse pendant la nuit des noces. Deuxièmement, le Prince de Navarre feint pour elle face à son ami le comte, ce qui prouve qu'elle exerce également du pouvoir sur ce prince. Il lui fait croire qu'il a besoin de la comtesse pour qu'elle serve de couverture à une autre relation. Finalement, le pouvoir de la comtesse sur les autres est par ailleurs démontré par la tristesse des autres personnages. D'une part, lorsque le comte trouve le Prince de Navarre à genoux devant le lit de sa femme, il éprouve un trouble qu'il n'a encore jamais senti : « Jamais étonnement ne fut pareil à celui du Comte de Tende. » (CT, p. 128) D'autre part, elle est la cause de la jalousie mortelle qu'expérimente la Princesse de Navarre. Celle-ci lui confie chaque jour ce sentiment horrible : « La Princesse de Navarre lui faisait tous les jours confidence d'une jalousie dont elle était la cause. » (CT, p. 131-132) Dans l'ensemble, la comtesse évolue vers une femme plus active en provoquant des douleurs chez d'autres personnages et en exerçant du pouvoir sur ceux-ci. Cette transformation est mise en relief par le Prince de Navarre qui s'installe à genoux devant le lit de la comtesse. Dans cette scène, il paraît soumis à elle.

Après l'introduction de quelques nouveaux obstacles, tels que l'amour croissant du comte pour sa femme, d'une part, et la mort du porteur de lettres Lalande, de l'autre, l'activité de la comtesse est de moins en moins mise en exergue. La grossesse de la comtesse pourrait, par ailleurs, être interprétée comme le pouvoir des hommes sur la femme. En outre, après la mort du Prince de Navarre, « [e]lle perdit la connaissance et la raison » (CT, p. 134). Dès ce moment, elle ne désire que la mort. Elle tombe malade « comme une personne hors d'elle-même » (CT, p. 135). Après avoir exprimé indirectement sa passion pour le chevalier, elle décide d'écrire un message à son mari dans lequel elle avoue tout dans le but de mourir. Toutefois, puisqu'elle prend de nouveau la parole dans ce billet et qu'il est « privé de raison ou prêt de perdre la vie » (CT, p. 138) à cause de cette lettre, il semble qu'elle exerce de nouveau du pouvoir sur son mari vers le dénouement de l'histoire. À la fin de l'histoire, elle finit par choisir la vertu : « Elle ne songea plus qu'à se préparer à la mort. » (CT, p. 140) Tout à la fin de la nouvelle, la comtesse accouche et, par conséquent, elle meurt « avec une joie que personne n'a jamais ressentie » (CT, p. 141). Finalement, la dernière phrase de la nouvelle démontre encore une fois la conséquence du pouvoir de la comtesse : le comte « ne voulut jamais se remarier, les femmes lui faisant horreur » (CT, p. 141). D'une part, elle est décédée en embarrassant la vertu et, au-delà de la mort, elle exerce toujours du pouvoir sur son mari dans la mesure que celui-ci ne veut plus se remarier, ce qui fait d'elle une femme active. D'autre part, elle a succombé à la mort du prince, ce qui la transforme à la fin de l'histoire peut-être plutôt en une femme passive.

## 5. Lecture horizontale

### 5.1. Thèmes de l'amour, du regard et de la jalousie dans les quatre œuvres : similarités et différences

Au début de notre mémoire, nous avons énuméré quelques caractéristiques générales présentes dans tout l'œuvre de Madame de Lafayette. Au sein des chapitres différents portant sur quatre œuvres de cet auteur, nous avons analysé ces caractéristiques plus en détail. Maintenant, il nous paraît intéressant d'effectuer une lecture horizontale, c'est-à-dire de chercher les similarités et les différences entre ces nouvelles. Premièrement, les quatre histoires sont consacrées à l'amour. Néanmoins, Mme de Lafayette n'honore pas l'amour, mais elle offre dans son œuvre plutôt une vision pessimiste de l'amour en le décrivant surtout comme un péril. En effet, tous les personnages féminins de cet auteur sont considérés comme des victimes de la passion destructrice. Par conséquent, toutes ces femmes ressentent de la douleur et du trouble. En réalité, la vraie passion ne peut être qu'interdite et, ainsi, trois héroïnes de Madame de Lafayette aiment en dehors du mariage, à savoir la Princesse de Montpensier, la Princesse de Clèves et la Comtesse de Tende. Le mariage introduit également une autre autorité dans la vie de la femme. En somme, dans ces trois histoires, le mariage est antagoniste de l'amour. En revanche, l'opposition entre l'amour et le mariage ne s'effectue pas dans *Zayde*.

Voilà la première différence quant au thème de l'amour. Étant donné que ces trois œuvres mettent en exergue la non-coïncidence de l'amour avec le mariage, les époux aiment hors du mariage. Une deuxième différence se trouve dans le fait que, dans *La Princesse de Montpensier* et *La Princesse de Clèves*, c'est la femme qui éprouve de la passion pour un autre que son époux, tandis que dans *La Comtesse de Tende*, c'est le comte qui est amoureux d'une autre alors que la comtesse aime d'abord son mari. Finalement, en ce qui concerne l'opposition entre l'amour et la vertu, les histoires s'affrontent de nouveau. La Princesse de Montpensier choisit l'amour mais, à la fin, elle succombe à ce choix et elle embarrasse la mort. D'autre part, Zayde a également suivi son sentiment amoureux et cette passion l'emmène vers le mariage avec Consalve à la fin. Elle finit par être plus active, raison pour laquelle suivre son cœur paraît un bon choix. Toutefois, le mariage pourrait être interprété comme la dépendance définitive à l'homme. En outre, tandis que les deux autres protagonistes féminins, à savoir la Princesse de Clèves et la Comtesse de Tende, suivent la vertu, la fin présente de nouveau des différences. D'une part, la Princesse de Clèves se retire loin des regards masculins, en choisissant la vertu, et elle refuse d'épouser Nemours. Elle prend les décisions et s'assure ainsi de ne plus jamais connaître la jalousie. D'autre part,

la Comtesse de Tende embarrasse la vertu mais, tout comme *La Princesse de Montpensier*, cette nouvelle finit par la mort de l'héroïne.

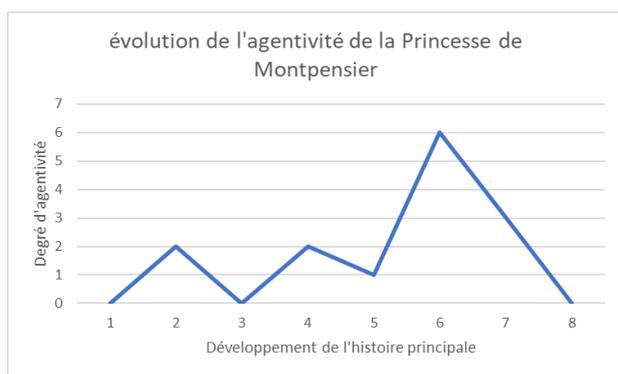
Le deuxième thème central dans les œuvres de Madame de Lafayette est le regard et le non-verbal. Puisque les personnages ne maîtrisent pas le discours de la parole, ils sont obligés à se raccrocher aux moyens de communications non-linguistiques, tels que les lettres, les regards et les gestes. Grâce à ces procédés, les sentiments intérieurs des personnages se révèlent au lecteur de manière immédiate. Ces analyses psychologiques lient les quatre œuvres de la romancière. Il faut cependant noter que les raisons pour recourir aux moyens non linguistiques diffèrent : ainsi, Zayde et Consalve utilisent des moyens de communications tels que les dessins, les tableaux, les lettres, les regards et les gestes parce qu'ils ne parlent pas la même langue, ce qui forme certainement un obstacle à la réalisation amoureuse. En revanche, dans les trois autres œuvres, les protagonistes se consacrent à la communication indirecte, car les valeurs de la cour imposent que le paraître et le mensonge règnent.

Dans les sociétés dépeintes dans ces trois histoires, les regards et le non-verbal assument parfois des fonctions contradictoires au gré des situations et des personnages. Premièrement, le regard voile et dévoile. D'une part, le regard est le moyen par excellence pour dissimuler et pour voiler. Ainsi, les relations extra-conjugales se basent sur la fréquence des regards (p.ex. la relation entre le Duc de Guise et la Princesse de Montpensier et entre le Duc de Nemours et la Princesse de Clèves). D'autre part, les regards permettent aussi de dévoiler la dissimulation omniprésente dans ce milieu. Les regards trahissent parfois des secrets et des désirs interdits. Le monde dépeint par Mme de Lafayette est un monde de propos couverts et d'actes masqués, que le regard peut dévoiler. Deuxièmement, le regard constitue en même temps une menace et une complicité. D'un côté, tout le monde regarde et est regardé, même dans les lieux privés, où on se croit libre des regards des autres. Étant donné que regarder est en fait dominer et assujettir l'autre, les regards forment une menace. De l'autre, les regards témoignent aussi d'une complicité. Ainsi, certains personnages communiquent leurs sentiments par l'intermédiaire des regards. Troisièmement, le regard est en même temps une source de plaisir et d'angoisse. D'une part, c'est une source de plaisir parce que les regards constituent souvent la naissance de l'amour. Aussi bien dans *La Princesse de Montpensier*, *La Princesse de Clèves* que dans *La Comtesse de Tende*, les personnages amoureux se voient et tombent, par conséquent, immédiatement amoureux. Les échanges verbaux sont rarissimes entre ces personnages et toute leur histoire d'amour se déroule sous le signe du regard. D'autre part, le regard provoque aussi un sentiment d'angoisse, car, dans le cas de *La Princesse de Clèves* par exemple, il semble que le duc et la princesse se connaissent sans ne s'être jamais vus. En outre, le coup de foudre que provoque le premier regard leur fait peur parce que la princesse est mariée et, par conséquent, inaccessible. Finalement, le troisième thème que

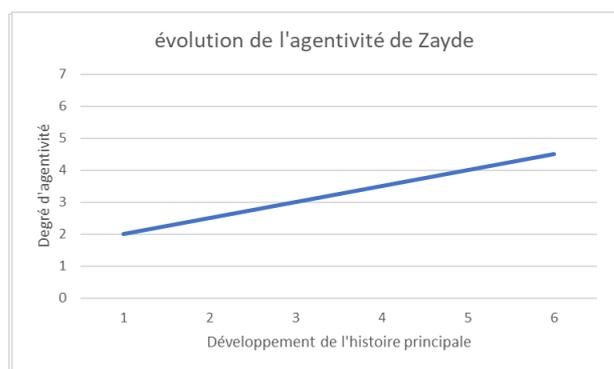
partagent ces différentes œuvres est la jalousie. La jalousie est même tellement présente dans la constitution du couple amoureux qu'elle équivaut parfois même à la passion ou qu'elle constitue un signe de la naissance de la passion.

## 5.2. Comparaison des situations initiales des quatre œuvres

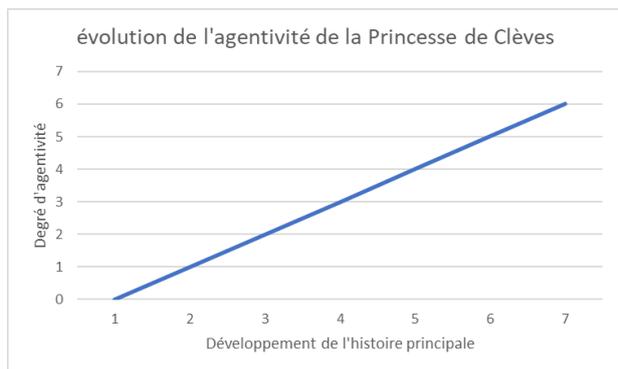
Tout comme nous avons déjà fait pour l'évolution de Zayde et de Consalve (cf. *supra*), nous représentons ici également l'évolution des trois autres protagonistes féminines à l'aide d'un graphique.



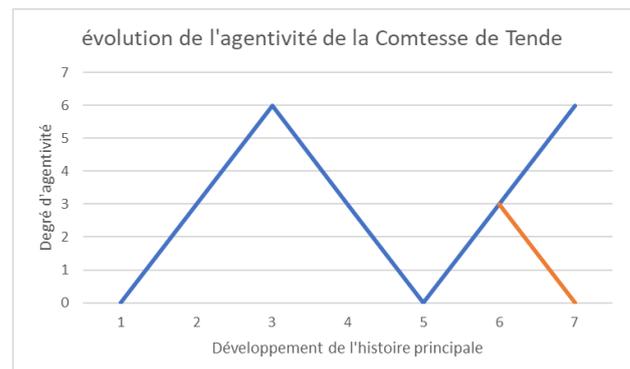
**Figure 2.** L'évolution de l'agentivité de l'héroïne dans *La Princesse de Montpensier*



**Figure 3.** L'évolution de l'agentivité de l'héroïne dans *Zayde*



**Figure 4.** L'évolution de l'agentivité de l'héroïne dans *La Princesse de Clèves*



**Figure 5.** L'évolution de l'agentivité de l'héroïne dans *La Comtesse de Tende*

De nouveau, l'axe horizontal correspond au développement de l'histoire principale, dont le chiffre 1 indique le début de l'histoire, tandis que le chiffre le plus élevé équivaut à la fin de l'histoire. L'axe vertical représente le degré d'agentivité. La protagoniste est la plus active lorsque la ligne se trouve à la hauteur du chiffre le plus élevé. Dans les quatre œuvres, la protagoniste est présentée au début comme un objet passif et précieux. Cette passivité à l'incipit de chaque histoire est signalée sur les graphiques par le fait que la plupart des lignes

naissent sur le point le plus bas de l'axe vertical. Premièrement, la Princesse de Montpensier subit les regards masculins au début et elle obéit à ses parents en concluant un mariage arrangé avec le prince. En outre, celui-ci installe le Comte de Chabannes à Champigny pour s'occuper de l'éducation de la princesse. Puis, elle semble un peu plus active, ce qui est représenté par le chiffre 2 sur l'axe horizontal (cf. figure 2), étant donné que les personnages masculins tombent amoureux d'elle et, d'autre part, puisqu'elle est à l'origine de quelques rivalités. Toutefois, elle est de nouveau entièrement passive (chiffre 3 sur l'axe horizontal) lorsque son mari rentre après deux années. Il la réduit de nouveau en objet en ne remarquant que l'apparence de sa femme. Ainsi, elle équivaut à une possession et à un objet passif. Deuxièmement, dans *Zayde*, l'accent est mis au début surtout sur les yeux et sur l'apparence de Zayde. En effet, Consalve la regarde avec admiration. En outre, elle ne peut pas se faire comprendre puisqu'elle parle une autre langue. De cette façon, elle équivaut à un objet, regardé par les yeux masculins. Il faut cependant noter que Zayde jette également déjà des regards sur Consalve, car elle semble le reconnaître. Selon la théorie de Sartre (cf. *supra*), elle est dès l'incipit alors déjà un peu active grâce à ces regards. Étant donné qu'elle n'est pas entièrement passive, la ligne du graphique n'est pas issue du point le plus bas de l'axe vertical, mais à la hauteur du chiffre 2 (cf. figure 3). Troisièmement, la Princesse de Clèves est également présentée comme un objet précieux et même théâtral au début. D'une part, elle obéit à sa mère et elle reçoit même l'éducation de Madame de Chartres. D'autre part, elle subit les regards masculins qui la transforment clairement en objet passif. Finalement, la Comtesse de Tende est également regardée par les hommes à l'incipit et, ainsi, le chevalier découvre dès le début le pouvoir des regards. Elle est amoureuse de son mari tandis qu'il aime déjà un autre. C'est pourquoi elle ressent de la douleur dès le début et cette situation la rend par ailleurs déjà jalouse dès la première page de la nouvelle. Tout comme les autres protagonistes, la Comtesse de Tende n'ose pas encore prendre la parole à l'incipit de l'histoire.

### 5.3. Comparaison des évolutions des protagonistes

En ce qui concerne le déroulement de l'histoire principale, les graphiques indiquent que les protagonistes vont évoluer de manière différente. Les graphiques de Zayde et de la Princesse de Clèves se ressemblent, raison pour laquelle nous commençons par la transformation de ces deux femmes. Zayde exerce de plus en plus de pouvoir sur Consalve et elle se transforme de cette façon peu à peu en une femme plus active. Consalve expérimente même de la douleur à cause d'elle et il devient jaloux puisqu'il craint que quelqu'un lui manque. Le pouvoir de Zayde sur Consalve est par ailleurs prouvé par le fait qu'il va à Tarragone pour chercher quelqu'un qui sait parler la langue grecque. Elle cause

plus tard également de la rivalité entre des hommes (Alamir et Consalve) et elle provoque des incertitudes à l'intérieur du cœur de Consalve. Quant à la Princesse de Clèves, elle incarne vraiment la transformation en femme indépendante et elle devient de plus en plus active au cours de l'histoire principale. En réalité, elle cherche sa propre identité dans ce milieu de la cour où se déroule l'intrigue. Premièrement, elle l'essaie par l'apprentissage des destins d'autres femmes amoureuses. Puis, deux actions centrales montrent sa transformation d'objet en sujet, à savoir sa retraite de la cour et l'aveu à son mari. D'une part, en se retirant de la cour par son propre choix, elle fuit consciemment les regards masculins. Enfin, en avouant sa passion pour le Duc de Nemours à son mari, elle prend la parole. Aussi bien Zayde que la Princesse de Clèves deviennent de plus en plus active au cours de l'histoire, sans retomber à un niveau d'agentivité plus bas. En revanche, les évolutions des deux autres protagonistes, à savoir la Princesse de Montpensier et la Comtesse de Tende, se déroulent de manière moins stable.

D'une part, le chiffre 4 sur l'axe horizontal de l'évolution de la Princesse de Montpensier (cf. figure 2) montre qu'elle est devenue de nouveau un peu plus active grâce à la jalousie de l'homme. Le pic dans la courbe à la hauteur du chiffre 6 représente l'activité absolue de la princesse lorsqu'elle est à l'origine de la rivalité entre les hommes, lorsqu'elle profite de son pouvoir de séduction pour les hommes (p.ex. Guise qui épouse la Princesse de Portien ; le Comte de Chabannes qui remplit un acte inexplicable) et, finalement, quand elle cause de la douleur chez les hommes. D'autre part, la ligne montante de la Comtesse de Tende après la situation initiale représente que la comtesse se transforme en une femme de plus en plus active. Ainsi, le chevalier lui déclare son amour et elle l'oblige, à son tour, à achever son mariage et elle prend ainsi déjà littéralement la parole. Le sommet (cf. chiffre 3 sur l'axe horizontal de la figure 5) correspond au moment où elle rend même les autres femmes malheureuses (p.ex. elle est la cause de la jalousie de la Princesse de Navarre) et où elle exerce un véritable pouvoir sur le prince, de sorte qu'elle feint face à son mari le comte. En outre, elle est à l'origine de la tristesse d'autres personnages. En effet, au milieu de l'histoire, elle paraît être une femme entièrement active. Néanmoins, l'activité représente une baisse énorme (cf. entre les chiffres 3 et 5 sur l'axe horizontal de la figure 5). L'agentivité de la comtesse est de moins en moins montrée dans l'œuvre. Sa grossesse pourrait par ailleurs s'interpréter comme le pouvoir ultime de l'homme sur la femme. C'est pourquoi elle paraît être de nouveau plus passive à ce point dans l'histoire (cf. chiffre 4 sur l'axe horizontal de la figure 5). Puis, elle perd la connaissance et la raison lorsque le Prince de Navarre meurt et elle tombe ensuite malade, raison pour laquelle elle atteint de nouveau le niveau le plus bas sur l'axe de l'agentivité (cf. figure 5). La ligne monte de nouveau un petit peu quand la lettre qu'elle a écrite à son mari le rend triste. Ce moment prouve qu'elle a quand même encore du pouvoir sur le comte.

#### 5.4. Comparaison des fins des histoires principales et le statut de la femme

En ce qui concerne la fin des histoires, les œuvres présentent des différences significatives. Même si les évolutions de Zayde et de la Princesse de Clèves sont plus ou moins égales, étant donné que ces deux personnages féminins se transforment en une femme active sans se laisser de nouveau réduire en objet, la fin présente quand même quelques différences. Zayde devient de plus en plus active, tandis que Consalve évolue vers un homme plus passif (cf. figure 1). L'œuvre finit par le mariage de ces deux personnages centraux. À la fin, Consalve apprécie également l'esprit et la vertu de Zayde, alors qu'au début, il ne s'intéressait qu'à l'apparence. Tous les deux sont en fait « neutres » à la fin de l'histoire : personne n'exerce du pouvoir sur l'autre. Voilà pourquoi les deux personnages finissent par se trouver au milieu de l'axe de l'agentivité (cf. figure 1). En revanche, la Princesse de Clèves refuse d'épouser Monsieur de Nemours à la fin de l'histoire principale. Elle prend la parole et elle parle même de sa passion. En prenant cette décision, elle s'assure de ne plus connaître la jalousie, ce qui la réduirait de nouveau en objet. La princesse est devenue un véritable sujet parce qu'elle prend les décisions ici et elle ne laisse même pas de choix au duc. Elle se refuse à la passion pour se protéger elle-même et, ainsi, elle rompt avec la cour et elle disparaît loin des regards masculins. La nouvelle aboutit au silence de l'héroïne. Elle décide d'obéir à la vertu. Même si Zayde et la Princesse de Clèves présentent plus ou moins la même évolution, elles différencient à la fin puisque Zayde se marie et se trouve au milieu de l'axe vertical, tandis que la Princesse de Clèves refuse le mariage et choisit la vertu et la retraite, raison pour laquelle elle évolue vers le point le plus haut sur l'axe de l'agentivité.

Tout comme *La Princesse de Clèves*, la nouvelle *La Princesse de Montpensier* aboutit également au silence de l'héroïne.<sup>216</sup> En effet, l'intrigue des deux œuvres est fort semblable puisque toutes les deux mettent en scène une jeune princesse mariée sans amour.<sup>217</sup> Les deux protagonistes n'adhèrent pas à la cour, où le mensonge et le paraître règnent, étant donné qu'un « autre discours leur a été imposé »<sup>218</sup>. Quant à la Princesse de Clèves, sa mère l'a protégée contre les valeurs de la cour tandis que la Princesse de Montpensier a été éduquée par le Comte de Chabannes : « [l]es deux Princesses, à cause de l'enseignement qu'elles ont reçu, sont en contradiction avec le discours de la cour »<sup>219</sup>. De cette manière, les deux protagonistes doivent se soumettre tout le temps à l'influence de quelqu'un d'autre.<sup>220</sup> En effet, quant à l'évolution de la Princesse de Montpensier, après avoir été entièrement

---

<sup>216</sup> Karin Schiffer, *op. cit.*, p. 26.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>220</sup> Tabitha Spagnolo, *op. cit.*, p. 27.

active (cf. chiffre 6 sur l'axe horizontal de la figure 2), elle doit choisir entre la vertu et l'amour (cf. chiffre 7 sur l'axe horizontal). Elle choisit l'amour, raison pour laquelle la ligne évolue de nouveau vers le point le plus bas (0) sur l'axe d'agentivité. La nouvelle aboutit à la mort de la protagoniste et, ainsi, son discours devient silence. Même si aussi bien *La Princesse de Clèves* que *La Princesse de Montpensier* aboutissent au silence de l'héroïne, l'agentivité de la protagoniste est entièrement opposée à la fin : Mme de Clèves a choisi la vertu et elle finit par être active, alors que Mme de Montpensier choisit l'amour et, par conséquent, elle meurt. À la fin de cette dernière nouvelle, la narratrice affirme même qu'elle aurait été plus heureuse si elle avait choisi la vertu au lieu de l'amour. Finalement, quant à *La Comtesse de Tende*, la fin est ambiguë. Elle choisit la vertu, raison pour laquelle elle pourrait évoluer de nouveau vers le niveau 6 d'agentivité. En outre, puisque le comte ne se remariera pas, la fin de la nouvelle révèle que la comtesse exercera, même au-delà de la mort, du pouvoir sur son mari. Néanmoins, elle accouche prématurément et elle meurt, satisfaite, car elle désirait autant la mort. En somme, elle est morte en embarrassant la vertu et elle continue toujours à exercer du pouvoir sur le comte, ce qui pourrait la transformer en une femme entièrement active (cf. ligne bleue sur la figure 5), d'une part, et elle a succombé à la mort du prince, ce qui montre de nouveau le pouvoir de l'homme sur elle et ce qui la transforme à la fin encore une fois en objet passif (cf. ligne orange sur la figure 5), d'autre part.



## 6. Conclusion

Dans le but d'examiner de quelle façon les personnages féminins dans quatre œuvres capitales de la romancière Madame de Lafayette sont dépeints, nous avons d'abord analysé quelques thèmes centraux dans ces quatre livres, qui sont tous écrits par une femme écrivain, d'une part, et qui consacrent tous le titre au personnage féminin : *La Princesse de Montpensier*, *La Princesse de Clèves*, *Zayde* et *La Comtesse de Tende*. Premièrement, l'amour occupe une place primordiale dans toutes ces histoires. Dans les quatre œuvres, la narratrice exprime son pessimisme envers l'amour dans la mesure où la passion est décrite comme une force destructrice. En outre, dans tous les livres, à l'exception de *Zayde*, l'opposition entre l'amour et le mariage est mise en exergue. Le deuxième thème central dans les quatre œuvres est la communication indirecte, par le biais des regards, du non-verbal ou des lettres. Tous les personnages de Mme de Lafayette recourent aux moyens de communication non linguistiques, même si c'est pour des raisons différentes : ainsi, dans *Zayde*, Consalve et Zayde communiquent par des tableaux et par des gestes parce qu'ils ne parlent simplement pas la même langue. En revanche, dans les trois autres œuvres, les personnages utilisent la communication indirecte car, à la cour, le mensonge et le paraître constituent un obstacle au discours de la parole. Le dernier thème central dans les différentes œuvres est la jalousie. En premier lieu, la jalousie est souvent considérée comme une marque de la passion. En deuxième lieu, à cause de la jalousie, des rivalités naissent entre les différents personnages. En outre, la jalousie est une preuve du pouvoir de quelqu'un sur un autre. Ainsi, aussi bien dans *La Princesse de Montpensier* que dans l'histoire d'Alphonse et de Bélasure dans *Zayde*, la jalousie équivaut à une possession. Dans *Zayde*, la jalousie est omniprésente grâce aux histoires insérées racontées par les personnages à leurs confidents. Ces histoires révèlent les sentiments les plus intimes des personnages.

Dans le but d'analyser les évolutions éventuelles du comportement des personnages féminins et dans le but d'examiner dans quelle mesure les quatre œuvres de Madame de Lafayette mettent en exergue l'agentivité des femmes, nous avons d'abord consacré à chaque œuvre un chapitre entier pour ainsi entrer en détail sur quatre aspects : le début de l'histoire, le rôle de l'amour et de la passion, la fonction des regards et des autres communications non-linguistiques et, finalement, la jalousie et d'autres obstacles éventuels à la constitution du couple amoureux. Il faut noter que les protagonistes féminins sont toutes présentées de la même façon à l'incipit de l'histoire. Aucune femme n'envisage des actions au début et elles agissent toutes passivement. Le point de départ de notre analyse ici est l'idée de Sartre, qui signale que regarder est figer l'autre en objet,

tandis qu'être regardé est devenir objet.<sup>221</sup> Au début des œuvres, les femmes sont présentées comme des personnages passifs puisqu'elles subissent toutes des regards des hommes sans entreprendre quelque chose par elles-mêmes. En effet, elles sont l'objet des regards masculins et l'accent n'est mis que sur leur apparence. En suivant l'idée de Sartre, tous les courtisans, et en particulier les protagonistes masculins, assujettissent les princesses, la comtesse et Zayde et les figent en objet en les regardant. À l'incipit, ces personnages féminins n'ont pas de propre volonté et ne jettent pas encore des regards sur les autres personnages, à l'exception de Zayde, qui observe déjà Consalve car il la fait penser à quelqu'un. Toutefois, Mme de Lafayette décrit, dans le cas de *La Princesse de Clèves* par exemple, les regards réciproques de la princesse et du Duc de Nemours pour annoncer que ces regards seront les signes de l'amour.

Néanmoins, même si les débuts des quatre histoires se ressemblent et présentent tous la femme comme un objet passif, presque théâtral, regardé par les regards masculins, l'agentivité des protagonistes évolue de manière différente et les femmes atteignent à la fin un autre niveau d'activité. Aussi bien Zayde que la Princesse de Clèves subissent une évolution positive dans leur comportement, c'est-à-dire elles se transforment en une femme de plus en plus active, sans retomber de nouveau à un niveau d'agentivité plus bas. Quant à Zayde, elle exerce de plus en plus de pouvoir sur Consalve, de façon qu'il part à Tarragone pour chercher quelqu'un qui parle le grec. En outre, elle est à l'origine de la rivalité entre Alamir et Consalve et elle transforme Consalve en un homme incertain. La Princesse de Clèves, d'autre part, se transforme en une femme indépendante et active en cherchant sa propre identité. Elle évolue vers une femme entièrement active par l'acte d'avouer sa passion pour le duc à son mari et par la retraite de la cour. Il faut noter que l'agentivité dans cette œuvre est soulignée par les regards : au début de l'histoire, ce sont les hommes qui regardent la princesse et qui la réduisent ainsi en objet alors que, vers la fin de l'histoire, la princesse regarde les personnages masculins et elle véhicule même des messages par le biais des regards. Même si les évolutions de Zayde et de la Princesse de Clèves se ressemblent, ces deux femmes atteignent un autre niveau d'agentivité à la fin de l'histoire. *Zayde* finit par le mariage de Zayde et de Consalve. Alors que Zayde s'est transformée en une femme plus active, Consalve a évolué vers un homme plus passif. De cette façon, les deux personnages sont en fait relativement neutres à la fin, c'est-à-dire, personne n'exerce un pouvoir sur l'autre. Toutefois, comme nous l'avons remarqué dans les autres livres, le mariage introduit souvent quelque autorité dans la vie de la femme. Ainsi, la fin de *Zayde* pourrait également être interprétée comme la limitation de l'agentivité de la protagoniste. En ce qui concerne la Princesse de Clèves, par son refus d'épouser Nemours et par sa prise de parole à la fin de l'histoire, elle est devenue un sujet

---

<sup>221</sup> Jean-Paul Sartre, *op.cit.*

entièrement actif. Elle prend les décisions et, par sa retraite, elle s'éloigne par ailleurs définitivement des regards masculins et elle obéit à la vertu.

Les évolutions de la Princesse de Montpensier et de la Comtesse de Tende sont cependant beaucoup plus turbulentes. Quant à la Princesse de Montpensier, elle se transforme en une femme active lorsqu'elle exerce du pouvoir sur les hommes, de sorte que ceux-ci agissent de manière inexplicable pour elle, et lorsqu'elle cause de la douleur chez ces hommes. Toutefois, elle choisit l'amour au-dessus de la vertu, raison pour laquelle elle retombe vers le niveau le plus bas d'agentivité et elle se transforme de nouveau en une femme passive. La nouvelle aboutit à la mort de la protagoniste et, tout comme dans *La Princesse de Clèves*, son discours devient silence. Cependant, la Princesse de Clèves choisit la vertu et finit par être entièrement active, alors que la Princesse de Montpensier suit l'amour et, ainsi, la nouvelle aboutit à la mort de la protagoniste. Finalement, la Comtesse de Tende se transforme d'abord, également, en une femme de plus en plus active, puisqu'elle oblige les hommes à faire des choses et exerce ainsi un véritable pouvoir sur les hommes et puisqu'elle rend d'autres femmes malheureuses. Néanmoins, sa grossesse pourrait s'interpréter comme le pouvoir ultime de l'homme sur la femme. Voilà pourquoi elle retombe vers un niveau d'agentivité plus bas qu'au milieu de l'histoire. Puis, lorsqu'elle perd la raison et tombe malade, elle se transforme de nouveau en une femme entièrement passive. Ensuite, elle tente encore de prendre la parole par la lettre écrite à son mari, mais son accouchement et la mort qui suit à cet événement montrent de nouveau le pouvoir de l'homme sur elle et, ainsi, elle est aussi passive à la fin de l'histoire qu'elle était autrefois au début.

En désignant les transformations de ses personnages féminins, Mme de Lafayette prouve qu'elle est une romancière du XVII<sup>e</sup> siècle qui écrivait sous le règne de Louis XIV. Étant donné que le Roi Soleil possédait, au XVII<sup>e</sup> siècle, tout le pouvoir, il était question d'un véritable système autoritaire, dans lequel la femme ne remplissait pas une fonction centrale. L'acte d'écrire était pour les femmes écrivains de cette époque un moyen pour lutter contre cet absolutisme qui voulait les réduire au silence. Ainsi, au XVII<sup>e</sup> siècle, parfois appelé « le siècle féminin », la femme exigeait un rôle dans la société, par exemple en organisant des réunions dans les chambres des femmes, dites « les salons ». Les femmes écrivains de ce siècle mettaient en scène des personnages féminins qui représentaient en réalité les femmes contemporaines dans le but de valoriser les contributions des femmes de la société. Les romancières de l'époque voulaient alors écrire de tels romans ou de telles nouvelles sur des personnages féminins pour lutter contre ce système autoritaire. Étant donné que la Princesse de Clèves est devenue entièrement active et indépendante à la fin de l'histoire et qu'elle décide de sa propre vie, Madame de Lafayette montre aux femmes de l'époque qu'elles doivent également décider de leurs propres vies. En outre, en mettant en scène des personnages, tels que la Princesse de Montpensier, qui suivent l'amour et dont l'histoire finit tragiquement, la romancière prouve qu'il vaut mieux prendre la parole, suivre la vertu et

devenir ainsi une femme indépendante. Il serait en outre intéressant, d'une part, d'analyser si les autres romancières du XVII<sup>e</sup> siècle, telles que Mme de Villedieu ou Mme de Scudéry, mettent en scène des protagonistes féminins pareils pour valoriser les contributions des femmes de la société à cette époque et, d'autre part, d'examiner comment les protagonistes des œuvres de ces femmes auteurs sont représentées et dans quelle mesure elles subissent également une transformation quant à l'agentivité.

## Bibliographie

### Sources primaires

Madame DE LAFAYETTE, *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017.

Madame DE LAFAYETTE, *Zayde*, Paris, Éditions Flammarion, coll. GF, 2006 [1670].

Madame DE LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2000 [1678].

Madame DE LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves et autres romans*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

### Sources secondaires

#### Le XVII<sup>e</sup> siècle

Jean ADHÉMAR, *Les salons littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle: au temps des précieuses*, Exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968.

Wendy GIBSON, *Women in Seventeenth-Century France*, New York, St. Martin's Press, 1989.

Monika KULESZA, « Enjeux politiques – enjeux amoureux dans les romans de femmes de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Synergies*, 7, 2010, p. 87-94.

Maurice LEVER, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

Constant VENESOEN, *Études sur la littérature féminine au XVII<sup>e</sup> siècle*, Birmingham Alabama, Summa Publications, 1990.

## Thème de l'amour

Alain BADIOU, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, coll. Café Voltaire, 2009.

Christian BIET, « Droit et Fiction : La Représentation du mariage dans 'La Princesse de Clèves' », *Littératures Classiques*, janvier 1990, p. 33-49.

Dragan BOGOJEVIC, « La fatalité de l'amour dans le roman 'La Princesse de Clèves' », dans *La langue et la littérature à l'épreuve du temps*, sous la dir. de DEAF 2, Kragujevac (Serbie), 2013, p. 125-136.

Sister Magdala GRISÉ, « Madame de Lafayette's Presentation of Love in 'Zaïde' », *The French Review* (États-Unis), t. 36, n° 4, février 1963, p.359-364.

## Thème de la communication non linguistique

Ruth Carver CAPASSO, « The letter in Lafayette's 'La Comtesse de Tende' », *Romance Notes* (North Carolina), t. 38, n° 1, 1997, p. 111-118.

Jean-Pierre MONTIER, « Arrêt sur image dans La Princesse de Clèves. », *Littérature* (Paris), 119, 2000, p. 3-20.

Julia Knowlton de PREE, « Analyse du regard dans 'La Princesse de Clèves' », *Romance Notes* (North Carolina), t. 35, n° 2, 1994, p. 145-151.

Micheline SAKHAROFF, « La sous-conversation dans 'La Princesse de Clèves', un anti-roman », *French Forum* (Pennsylvania), t. 2, n° 2, mai 1977, p. 121-133.

Peter SHOEMAKER, « Lafayette's Confidence Game : Plausibility and Private Confession in 'La Princesse de Clèves' and 'Zaïde' », *French Forum* (Pennsylvania), t. 27, n° 1, 2002, p.45-58.

## Thème de la jalousie

Françoise GEVREY, « Les registres de la jalousie dans quelques imitations de 'la Princesse de Clèves' », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (Paris), 41, 1989, p. 25-40.

Michael KOPPISCH, « The Dynamics of Jealousy in the Work of Madame de Lafayette », *MLN*, t. 94, n° 4, mai 1979, p. 757-773.

## L'individu féminin

François-Ronan DUBOIS, « Le secret et la constitution de l'individu dans 'La Princesse de Clèves' de Marie-Madeleine de Lafayette », *Résonances*, 2, 2013, p. 255-265.

François-Ronan DUBOIS, « La construction d'une identité féministe a posteriori : le cas Madame de Lafayette », *Postures* (Québec), 15, 2012, p. 25-40.

Danielle HAASE-DUBOSC, « La filiation maternelle et la femme-sujet au 17ème siècle : lecture plurielle de 'La Princesse de Clèves' », *Romantic Review* (New York), t. 78, n° 4, novembre 1987, p. 432-460.

Stirling HAIG, « La Comtesse de Tende : a singular heroine », *Romance Notes* (North Carolina), t. 10, n° 1, 1969, p. 310-315.

Sylvie LARIMORE DE LARA, « La Princesse de Clèves ou l'invention de "l'individu" féminin », *Romance Notes* (North Carolina), t. 35, n° 1, 1994, p.63-69.

Miao LI, « La naissance de l'agentivité romanesque : une lecture féministe de 'La Princesse de Clèves' », *Convergences francophones*, 1, 2014, p. 51-69.

Karin SCHIFFER, « À la recherche d'une voix féminine : Étude de 'La Princesse de Montpensier' et de 'La Princesse de Clèves' de Madame de Lafayette », *Paroles gelées*, 11, janvier 1993, p. 17-27.

Tabitha SPAGNOLO, *Au Carrefour du roman et de l'histoire : des points tournants du statut de la femme dans 'La Princesse de Montpensier' et 'La Princesse de Clèves' de Madame de Lafayette*, Mémoire de Master, Vancouver, University of British Columbia, 1997.

## Autres

Claude BLAGÉART, « Extraordinaire du Mercure galant », *Le Mercure Galant*, Éd. électronique Université Paris-Sorbonne, 2, avril 1678, p. 298-300.

Albert CAMUS, *Carnets*, t. II, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Marie-Rose CARRÉ, « La Rencontre inachevée : Étude sur la structure de 'La Princesse de Clèves' », *PMLA (America)*, t. 67, n° 3, mai 1972, p. 475-482.

Anne-Charlotte DANCOURT, *Donald Trump fait une remarque sexiste à une journaliste irlandaise*, 2017, <<http://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/societe/video-donald-trump-fait-une-remarque-sexiste-a-une-journaliste-irlandaise-28-06-2017-7094949.php>> (consulté le 30 avril 2018).

Jean-Michel DELACOMPTÉE, *La Princesse de Clèves : la mère et le courtisan*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Camille ESMEIN-SARRAZIN, « Présentation », dans Madame de Lafayette, *Zayde*, Paris, Éditions Flammarion, coll. GF, 2006.

Pierre GALLAIS, *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris, Éditions Tête de Feuilles et Éditions du Sirac, 1974.

Françoise GEVREY, « L'aventure dans 'La Princesse de Montpensier' et dans 'La Princesse de Clèves' », *Littératures*, 21, 1989, p. 39-51.

Guilda KATTAN, *La Princesse de Clèves : éléments d'une sémiotique sociale*, Thèse de doctorat, Montreal, McGill University, 1972.

Maurice LAUGAA, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Éditions A. Colin, 1971.

Maurice LEVER, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Éditions Fayard, 1996.

Émile MAGNE, *Le Coeur et l'esprit de Madame de Lafayette*, Paris, Éditions Émile-Paul Prères, 1927.

James R. MCGUIRE, « La Princesse de Clèves dé-nouant La Princesse de Clèves », *The French Review (États-Unis)*, t. 66, n° 3, février 1993, p. 381-392.

Alain NIDERST, *La Princesse de Clèves : le roman paradoxal*, Canada, Éditions Librairie Larousse, Coll. Thèmes et textes, 1973.

Laurence PLAZENET, « Préface », dans Madame de Lafayette, *'La Princesse de Montpensier' suivi de 'La Comtesse de Tende'*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2017, p. 38.

Jean ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, Éditions José Corti, 1964.

Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard, 1943.

Germaine de STAËL, *Essai sur les fictions*, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, coll. La collection de sable, 2010 [1795].

Kibédi VARGA, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (Amsterdam), 18, 1966, p. 53-65.



## Table des matières

<b>Remerciement.....</b>	<b>3</b>
<b>Abréviations.....</b>	<b>5</b>
<b>0. Introduction .....</b>	<b>7</b>
0.1. Le statut de la femme au XVII <sup>e</sup> siècle .....	7
0.2. Le but et la structure de ce travail.....	8
0.3. L’amour dans l’œuvre de Madame de Lafayette .....	10
0.4. Les regards et la jalousie dans l’œuvre de Madame de Lafayette .....	12
<b>1. <i>La Princesse de Montpensier</i> .....</b>	<b>15</b>
1.1. L’amour et l’apparence au début de la nouvelle.....	15
1.2. La passion destructrice et les personnages amoureux .....	16
1.3. Le rôle des regards dans la nouvelle .....	19
1.4. De la jalousie « naturelle » des personnages masculins à celle de la princesse .....	20
1.5. L’évolution turbulente de la princesse .....	21
<b>2. <i>Zayde</i> .....</b>	<b>25</b>
2.1. La présentation des personnages au début de l’œuvre.....	25
2.2. Les personnages dévorés par la passion .....	27
2.3. La jalousie et d’autres obstacles éventuels à la réalisation amoureuse .....	29
2.4. Le problème du discours de la parole et le recours à d’autres moyens de communication.....	33
2.5. L’évolution en ligne droite de Zayde .....	35

<b>3. <i>La Princesse de Clèves</i> .....</b>	<b>37</b>
3.1. Les valeurs centrales de la cour décrite au début de l'œuvre .....	37
3.2. L'impossibilité du pur amour .....	39
3.3. Les systèmes de communication non linguistiques .....	42
3.4. La jalousie et d'autres obstacles éventuels à la réalisation amoureuse .....	44
3.5. De la princesse regardée à la princesse regardant.....	47
<b>4. <i>La Comtesse de Tende</i> .....</b>	<b>51</b>
4.1. L'amour et le regard au début de l'histoire.....	51
4.2. Les relations amoureuses et la passion dans la nouvelle.....	52
4.3. L'importance des systèmes non linguistiques .....	53
4.4. La jalousie et d'autres obstacles éventuels à la réalisation amoureuse .....	55
4.5. L'évolution ambiguë de la comtesse .....	56
<b>5. Lecture horizontale .....</b>	<b>59</b>
5.1. Thèmes de l'amour, du regard et de la jalousie dans les quatre œuvres : similarités et différences.....	59
5.2. Comparaison des situations initiales des quatre œuvres .....	61
5.3. Comparaison des évolutions des protagonistes.....	62
5.4. Comparaison des fins des histoires principales et le statut de la femme .....	64
<b>6. Conclusion.....</b>	<b>67</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>71</b>
Sources primaires .....	71
Sources secondaires .....	71
Le XVII <sup>e</sup> siècle.....	71
Thème de l'amour .....	72

Thème de la communication non linguistique .....	72
Thème de la jalousie .....	73
L'individu féminin.....	73
Autres.....	74
<b>Table des matières .....</b>	<b>77</b>