MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Figure(s) dans La Princesse de Clèves. Ce qui manque à la scène ?

Benoît Tane

10.58048/2263-7664/3541

Littératures anciennes au programme des concours 2022

Mme de Lafayette n'utilise pas plus le terme de figure que celui de scène, au point que la recherche lexicale pourrait ici mener à une impasse. Le roman ne s'accompagne pas davantage de « figures », au sens d'estampes insérées dans un livre, que ce terme avait dès cette époque et selon des pratiques éditoriales déjà répandues. Mais la polysémie du terme « figure » et les décalages qu'il convoque nous mettent sur la voie d'un fonctionnement néanmoins figural, qui s'esquisse ici dans la comparaison entre la lettre perdue citée au cœur du texte de Mme de Lafayette et la *Purloined Letter* de Poe.

Il y a, au cœur de *La Princesse de Clèves*, quelque chose qui peut attirer l'attention mais qui passe parfois quasi inaperçu. C'est un texte, mais d'une autre nature que le texte narratif. C'est, pour reprendre les mots que Mme de Lafayette prête au personnage de Chastelart, une « lettre de galanterie » qui « était tombée de la poche de Monsieur de Nemours » et que « le hasard lui venait de mettre entre les mains » (Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Le Livre de poche, p. 126). C'est du moins ce qu'il dit à la reine dauphine, laquelle réclame la lettre et la confie à Mme de Clèves pour qu'elle la lise et en reconnaisse « l'écriture » (p. 129).

Cette lettre « tombée » (p. 125, p. 135), « perdue » (p. 134, p. 135), quasi volée ou au moins détournée, peut nous faire irrésistiblement penser à la « lettre volée » de Poe, selon le titre proposé par Baudelaire (Poe, « The purloined letter », in *The Gift*, 1845

[avant novembre 1844]). Et ce n'est pas parce que le grand-père d'Edgar Poe connut le Général Lafayette pendant la guerre d'indépendance — un Motier, marquis de Lafayette, issu de la branche cadette de la famille mais à laquelle le fils même de Mme de Lafayette, René-Armand, comte puis marquis de Lafayette, avait laissé ses titres dès 1692 — ou parce que le jeune Poe croisa lui-même le héros lors de sa tournée aux États-Unis en 1824…

On devrait peut-être résister à ces tentations, sous le poids de Lacan qui a consacré un séminaire entier à « la lettre volée »[1]. Mais si l'histoire se passe en 18…, le parallélisme, déjà établi par Pierre Masson dans un article sur *La Princesse de Clèves*[2], est assez net : dès le début de la nouvelle, le préfet de police de Paris vient solliciter Dupin parce que, dit-il, « un document – une lettre pour être honnête » (notre traduction ; « a document – a letter to be frank ») a été dérobé dans le boudoir royal… Faisons l'hypothèse que cette intuition nous permet de mieux saisir les enjeux de ce que j'ai appelé la « figure ».

Nous nous intéresserons d'abord à l'articulation de ce terme avec la notion de scène, avant de revenir, en trois points rapides, sur cette figure particulière que serait la lettre et qui pourrait nous mener vers un modèle herméneutique paradoxal.

De scène comme de figure, l'impasse lexicale ?

Stéphane Lojkine dans sa présentation prenait les devants en signalant que le mot « scène » est absent de la *Princesse de Clèves* :

> « Mme de Lafayette n'a pas formulé comme "scène" la technique de modélisation fictionnelle qu'elle a pourtant, sinon inventée, du moins magistralement formalisée pour les siècles à venir : un demi-siècle plus tard le mot, absent de *La Princesse de Clèves*, est omniprésent dans la production romanesque. »

Nous pourrions renchérir ici avec notre objet spécifique : Mme de Lafayette n'utilise pas davantage le mot de « figure ». S'il ne s'agit pas d'un silence volontaire, il n'en est pas moins significatif.

Pour autant, les deux notions ont-elles cependant, au-delà de cette absence lexicale, partie liée ? Nous pouvons faire ici deux remarques essentielles.

Notons d'abord que « scène » et « figure » sont deux mots qui ont en commun leur apparente simplicité d'emploi, qu'il s'agisse d'emplois littéraires (une « scène de théâtre », une « figure de style ») mais aussi non littéraires (faire une scène « au sens ménager du terme », comme l'écrit Roland Barthes qui a fait de cette locution l'une des entrées des *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, entrées qu'il nomme précisément des « figures »)

> « Faire une scène.
> [L'expression ou] La figure vise toute "scène" (au sens ménager du terme) comme échange de contestations réciproques »
> […]
> « Seule peut interrompre la scène quelque circonstance extérieure à sa structure : la fatigue des deux partenaires […], l'arrivée d'un étranger […], ou encore la substitution brusque du désir à l'agression »
> (Roland Barthes, « Faire une scène » in *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 243-245)

« Faire une scène à quelqu'un » donc et, si l'on prolonge l'« agression » évoquée par Barthes, faire « mauvaise figure » voire lui « casser la figure ». On voit que cette simplicité n'est qu'apparente et que l'articulation entre domaine littéraire et non littéraire, qui fait la richesse de ces outils, en fait également la complexité.

Il faudrait remarquer aussi que « scène » et « figure » n'entretiennent pas le même rapport à l'absence textuelle que nous avons relevée. S'agissant de « scène », on pourrait considérer que le mot importe peu pourvu qu'on ait la chose. L'existence des scènes est de fait indéniable, ce sont celles dont vous vous souvenez comme lecteur. Elles ont d'ailleurs une dimension topique (par exemple la scène de la première rencontre…), autant que la volonté d'échapper aux *topoï* (il y a deux scènes de première rencontre…). Elles ont une dimension visuelle, autant qu'un rapport problématique au spectacle, notamment par le « voyeurisme » qu'il revient à Michel Butor, dans la précédente édition au Livre de poche, d'avoir mis en avant[3]. Elles constituent enfin

autant de moments qui ont pu être privilégiés par l'illustration et qui auraient même pu commander celle-ci, comme si parallèlement aux lectures qui ont pu insister sur la composition musicale du roman[4], l'importance de ses dispositifs spatiaux et visuels s'imposait[5].

Pour le mot de « figure », l'enjeu est tout autre à ne pas être présent dans le texte. « Figure » recouvre de fait une polysémie liée à différentes strates chronologique de sens mais qui existe aussi en synchronie, à un instant t. A défaut de trouver t=1678, prenons le repère de 1694, date de la première édition du dictionnaire de l'Académie française :

> [1] Figure. s. f. La forme exterieure d'une chose materielle. *La figure du corps humain. cet animal, ce poisson est d'une estrange figure, voilà une plante d'une figure bien bizarre. une estrange figure d'homme. une plaisante figure, une sotte figure d'homme. il n'a pas figure d'homme, il n'a pas figure humaine. voila un enfant d'une jolie figure. voila une jolie figure d'enfant.*
> [2] *Figure*, sign[ifie] aussi L'estat bon ou mauvais, ou une personne est dans le monde à l'égard de ses affaires, de son credit, &c. *Cet homme fait une fort bonne figure à la Cour. il y fait une meschante figure.* On dit absolument, *Faire figure*, pour dire, Faire une bonne figure, Estre dans une situation considerable.
> On appelle, *Figures de Mathematique*, Les lignes que tracent les Mathematiciens sur un plan, pour faire leurs demonstrations. *Figure carrée. figure triangulaire, figure circulaire*.
> On appelle, *Figure d'Astrologie*, La description du ciel & la position des astres, à une certaine heure, par rapport à l'horoscope qu'on fait pour les personnes. *Figure de geomance*, Une figure, qui est composée de points jettez au hazard & disposez sur seize lignes, & de laquelle on pretend tirer de certaines divinations. Et, *Figure de ballet*, L'ordre des diverses situations, que forment ensemble plusieurs personnes, qui dansent un ballet.
> [3] *Figure*, sign[ifie] aussi La Representation d'une personne ou d'une chose en peinture, en sculpture, en graveure &c. *Il y a plusieurs figures en ce tableau. il n'y a qu'une figure. cette figure est mal dessinée, est estropiée. dans toutes les niches il y a des figures. figure equestre. faire imprimer un*

> *livre avec des figures. les figures de la Bible. le sceau, le cachet imprime sa figure sur la cire*.
> [4] *Figure*, Dans le sens de Representation, se dit fig[urément] des choses qui en signifient d'autres. *Joseph & Salomon sont des figures de*Jesus Christ, *l'Agneau Paschal estoit une figure de l'Eucharistie*.
> [5] *Figure*, en terme de Rhetorique se dit D'un certain tour de pensées & de paroles, qui fait beauté & ornement dans le discours, *La figure est, ou dans les pensées ou dans les paroles separément, ou dans les pensées & les paroles en mesme temps. la plus ordinaire des figures du discours, c'est la Metaphore*.
> (Dictionnaire de l'Académie française, A Paris, Chez la Veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 454-455[6])

Nous reviendrons sur la richesse de ce terme mais notons ici que la troisième acception renvoie à la fois à une composante au sein d'une image (des « figures » au sens de personnages dans un tableau) et à certaines images en tant que telles, notamment les gravures d'illustration qui accompagnaient nombre de textes de l'époque : « un livre avec des figures », c'est un livre avec des gravures d'illustration[7].

Comme nous l'avons dit, en ce sens, la logique scénique du texte pourrait produire des figures, au sens de ces images qui peuvent être mentales mais aussi dessinées, gravées, imprimées puis insérées dans les volumes fabriqués par les imprimeurs libraires de l'époque. Claude Barbin, éditeur de l'édition originale de *La Princesse de Clèves* en 1678, a pu le faire pour d'autres œuvres comme dans le cas fameux des *Fables* de La Fontaine de 1668 avec des gravures d'après Chauveau[8] ou des *Contes* de Perrault de 1697 avec des gravures d'après Clouzier[9].

Mais *La Princesse de Clèves* pose problème dans ce cas : cette logique « scénique » et « figurative » (lions ici les deux paradigmes) du récit ne semble pas avoir produit d'abord de ces gravures d'illustrations, de ces « figures » dans le sens éditorial que nous évoquions. Il y a donc une sorte d'énigme, en partie résolue car en partie liée aux effets de perspectives « archéologiques » et épistémologiques de la recherche parfois attachée à des productions nationales alors qu'éditions clandestines et traductions sont ici essentielles. On pourrait ainsi considérer avec François Moureau que « la première

illustration du roman » se trouve dans l'édition hollandaise publiée de façon posthume et sous le titre des *Amourettes du duc de Nemours et princesse de Clèves* [sic] (Amsterdam, Jean Wolters, 1695, réédité en 1698)[10], que l'on peut à juste titre opposer aux choix postérieurs de scènes[11]. On ne saurait cependant passer par-dessus le XVIIIe siècle et Stéphane Lojkine a ainsi mis en avant sur Utpictura des estampes quasi inédites en France, tirées d'une collection anglaise de 1729[12].

D'autres estampes pourraient être valorisées, comme celles qui accompagnent la traduction allemande de Friedrich Schulz en 1801. L'illustrateur faisait ici le choix du vol du portrait et d'un médaillon en frontispice, représentant la « Prinzessin von Cleves », la canne des Indes entre les mains[13].

Au total cependant, alors que la production illustrée est très importante bien avant le XIXe siècle, on peut avoir le sentiment que *La Princesse de Clèves* est un récit plein de scènes, un livre plein de figures… mais sans que les termes et sans que les illustrations soient présents.

Or la figure, comme les acceptions tant anciennes qu'actuelles nous le montrent, n'est pas seulement une image et le produit de la scène. « Figure » semble dénoter toujours un décalage entre deux niveaux concurrents : décalage de l'apparence, décalage de la représentation, décalage de l'exégèse, décalage de la rhétorique. Et Furetière de préciser en 1690 à l'entrée qu'il consacre au terme dans son dictionnaire : « On le dit aussi en matieres profanes des emblemes, énigmes et fables des Anciens qui signifioient plusieurs choses. »

On pourrait donc retourner l'axiome formulé plus haut selon lequel la scène produit des figures au sens d'images gravées dans le livre, en soulignant à quel point la figure dans un sens large, produit des scènes. La figure en ce sens n'est pas un objet mais un processus que manifestent « figurer » ou « figuration », dénotant autant de processus actifs. Il y a là un outil fructueux pour la poétique, que l'on souligne dès le XVIIe siècle. Segrais, dont on sait la proximité avec Mme de Lafayette, utilise bien le verbe « figurer » quand il oppose la poésie à l'histoire, à travers l'opposition du roman et de la nouvelle :

> « Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit [les] choses comme la bienséance le veut et à la manière

> du poète ; mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'Histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure » (Segrais, *Les Nouvelles françaises* […], 1656, t.I, p. 240-241)

Si le roman va de pair avec une imagination fondée sur la figuration, *La Princesse de Clèves,* comme nouvelle historique, pourrait davantage encore s'éloigner de la figuration et de la figure… A moins que cette distinction générique ne puisse structurer le récit, de la chronique historique au récit romanesque, pour reprendre l'hypothèse de M. Charles sur un texte entre cour (histoire) et jardin (roman)[14]. *La Princesse de Clèves* pourrait être travaillée par la figuration comme elle l'est par le romanesque.

Que le mot de figure manque n'est pas anodin parce que précisément la figure est ce qui manque, ce qui pose problème à la représentation, fût-elle verbale ou visuelle, voire ce qui lui échappe ; la figure, ce qui comme le dit Lacan à propos de la lettre dans la « Lettre volée » d'Edgard Poe, est ce qui « manque en place ».

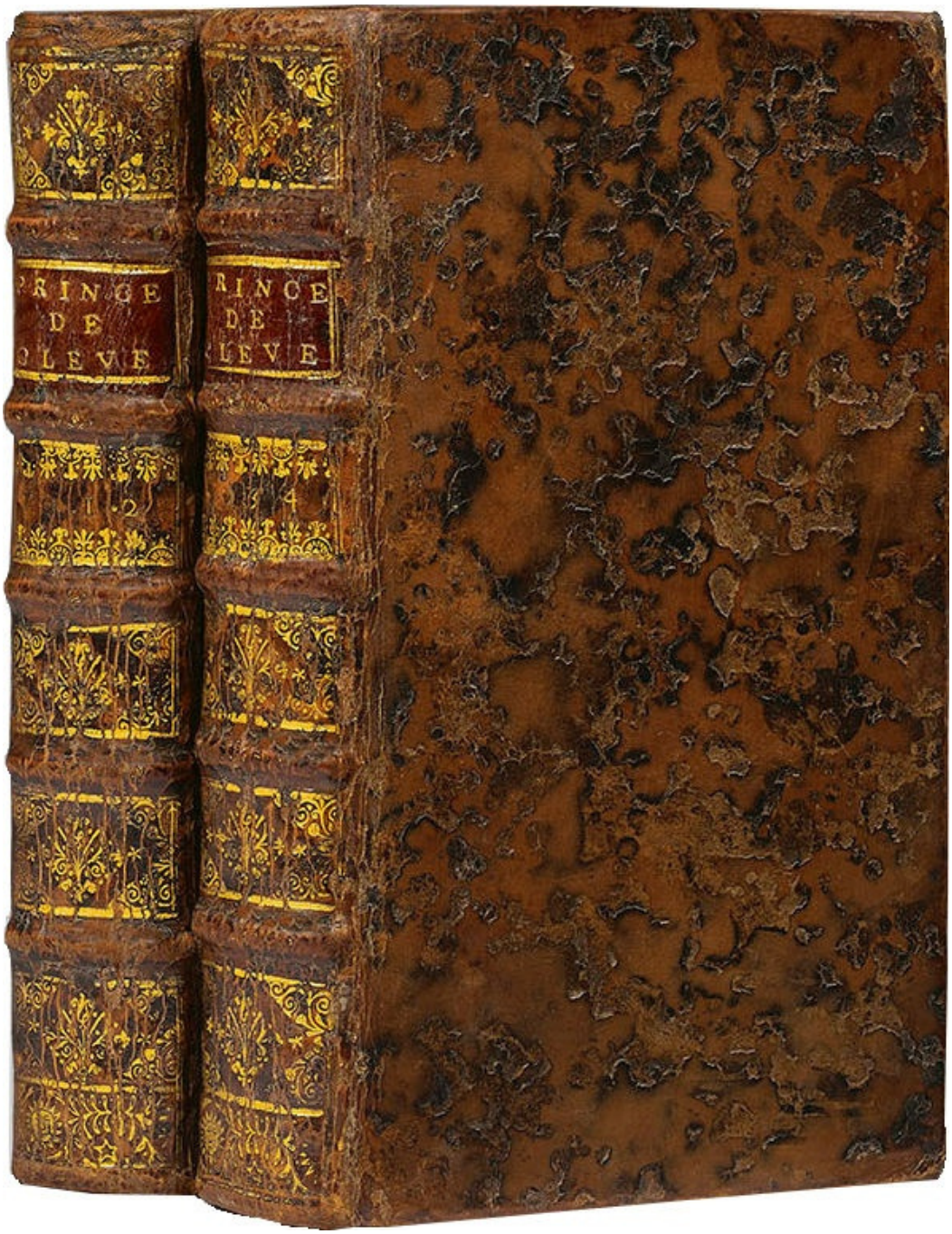
De fait peut-être la lettre joue-t-elle précisément ce rôle complexe de figure, centrale et pourtant regardée par l'analyse comme un corps étranger, objet et pourtant échappant aux personnages comme la balle du jeu de paume.

Une lettre perdue ?

La lettre est liée à l'un des récits enchâssés, que l'on identifie aussi habituellement comme des digressions, au sein du récit principal. Mais ce que la critique appelle régulièrement « l'histoire de la lettre perdue » n'est pas comparable aux autres récits. Cette aventure-ci, greffée directement sur l'intrigue, entraîne avec elle M. de Nemours au premier chef, mais également Mme de Clèves et même M. de Clèves, fût-il passif, sans compter le vidame puisque, et ce n'est plus une surprise pour un lecteur averti, la lettre lui appartient. Dans un deuxième temps de l'aventure, l'oncle de Mme de Clèves avoue à Nemours avoir perdu cette lettre, que lui avait adressée sa maîtresse, Mme de Thémines, pour lui révéler comment elle s'est vengée de son inconstance.

Au-delà de la digression, la lettre est donc centrale, dans tous les sens du terme. Si l'importance du passage entre la deuxième et la troisième partie du roman est limitée

par le fait que ce découpage est dû à l'éditeur, fût-il le premier – rappelons que les quatre tomes sont répartis en deux volumes -- la lettre n'en reste pas moins située au milieu géométrique de l'oeuvre[15] dans notre expérience de lecture.



La Princesse de Clèves, deuxième édition, 1678 (image Librairie Camille Sourguet, Paris)

La lettre est centrale aussi en ce qu'elle constitue un rare espace privé dans cet univers de cour, dans lequel, le *topos* de la femme trompée devenue trompeuse (et du trompeur trompé donc) ne donne pas lieu à une scène parce qu'on reste dans le cadre privé de la relation intime. On évite la mort sociale mise en œuvre par le roman libertin du dix-huitième siècle – surprendre l'amant en faute, faire surprendre un nouvel amant déclarant sa passion – et par la nouvelle galante telle que Mme de Lafayette l'a pratiquée elle-même avec *La Comtesse de Tende* : le prince de Navarre, surpris aux pieds de la comtesse par le mari de celle-ci a la « présence d'esprit » de répondre qu'il était venu la supplier de « mentir en sa faveur » en couvrant ses frasques parce qu'il est « amoureux de la plus aimable personne de la cour »[16].

Dans *La Princesse de Clèves*, le *topos* s'appuie davantage ici sur des textes privilégiés comme le modèle de la lettre à l'inconstant. Les *Lettres portugaises* en sont un exemple assez évident pour des raisons historiques – elles ont été publiées chez le même Barbin, en 1669 – et culturelles – renvoyant au même milieu courtisan – mais également comme intertexte :

> « Je suis, enfin, revenue de cet enchantement, vous m'avez donné de grands secours, et j'avoue que j'en avais un extrême besoin […]. Je ne veux plus rien de vous, je suis folle de redire les mêmes choses si souvent, il faut vous quitter et ne plus penser à vous, je crois même que je ne vous écrirai plus ; suis-je obligée de vous rendre un compte exact de tous mes divers mouvements ? » ([Guilleragues], *Lettres portugaises*, éd. de Frédéric Deloffre, Folio, p. 106)

Mais ce type de « modèles » circule aussi dans le *Nouveau recueil des lettres des dames tant anciennes que modernes* de Grenaille (Toussaint Quinet, 1642), dont certaines rééditions intégrèrent ensuite les *Lettres portugaises*, qui propose des lettres d'Isabella Andreini (1562-1604), dont une lettre à un infidèle :

> « Je reconnais en moi-même que la colère est le cœur de la colère […]. Cependant soyez assuré que si vous vous êtes éloigné de mon amour, je me suis entièrement séparée du vôtre ; si vous méprisez ma servitude, la vôtre m'est en horreur, si vous vous êtes dérobé à moi, je me suis ôtée à vous, si

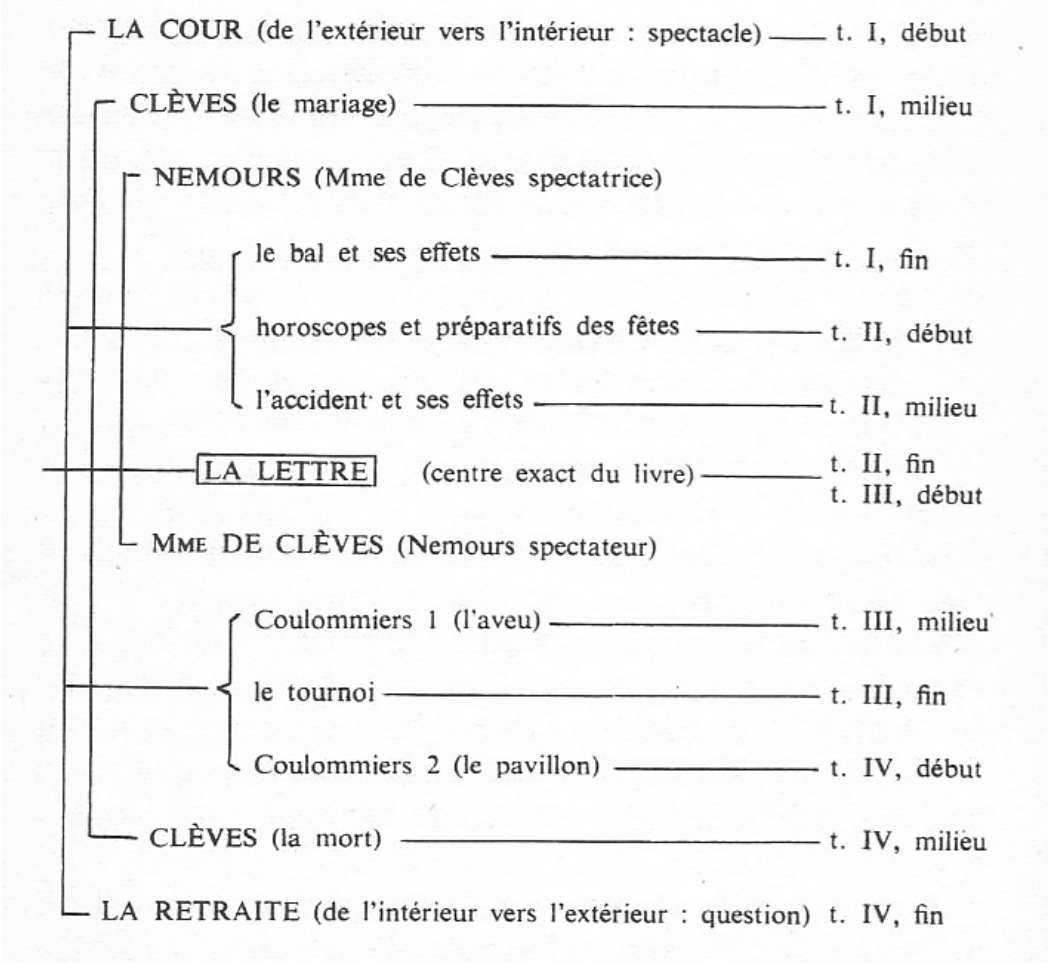
> vous avez dénoué votre nœud, j'ai rompu ma chaine ; enfin, si vous avez repris votre cœur, j'ai recouvert ma liberté » (Isabella Andreini, in *Grenaille, Nouveau recueil des lettres des dames tant anciennes que modernes*, Toussaint Quinet, 1642, t. II, pp. 49-56).

Cette liberté n'est pas sans rappeler la « résolution » de Mme de Thémines à la fin de la lettre de *La Princesse de Clèves* : « Vous m'avez trompée ; cela suffit pour m'ôter le plaisir d'être aimée de vous, comme je croyais mériter de l'être, et pour me laisser dans cette résolution que j'ai prise de ne vous voir jamais, et dont vous êtes si surpris » (p. 132)

L'on saura ce que Mme de Clèves retient de ce modèle de « résolution », même après avoir compris que la lettre n'est pas de M. de Nemours, quand à la fin du roman, à lui qui « fit écrire la reine », qui « fit écrire le vidame » en vain alors qu'elle s'est retirée dans une maison religieuse, elle adresse une quasi lettre de rupture qu'elle « lui fit dire par une personne de mérite » : « elle voulait bien qu'il sût [...] qu'elle y avait renoncé pour jamais [...] et qu'il ne lui restait aucun sentiment que le désir de le voir dans les mêmes dispositions où elle était » (p. 238).

L'on peut penser aussi, nous y reviendrons pour finir, à ces lettres factices attribuées à Mme de Lafayette, dont celle « où elle fait parler un amant jaloux de sa maîtresse » (Madame de Lafayette, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 85)

Cette lettre est centrale enfin par la distribution qu'elle organise autour d'elle. Pierre Malandain avait mis en évidence autrefois une structure parfaitement centralisée dans son « schéma de clôture du roman ».



« Schéma de clôture du roman ». Pierre Malandain, *Madame de Lafayette. La Princesse de Clèves*, coll. « Etudes littéraires », PUF, 1985, p. 110

Cette position fait surtout de la lettre une sorte d'embrayeur dans le fonctionnement du texte. Michel Charles précise ainsi :

> « L'épisode de la lettre perdue fait partie d'une masse textuelle extrêmement complexe et dense, véritable nœud formel et thématique. […] Nous assistons ainsi, autour de l'épisode de la lettre perdue, à une réorganisation du texte, une refonte et une redistribution de ses matériaux qui bouleversent en profondeur les régimes du roman : modification radicale de l'intrigue conjugale et amoureuse, modification et affaiblissement progressif de la chronique de cour. » (Michel Charles, art. cit., §108-113).

Pour autant, contrairement au portrait dans l'épisode du portrait volé, la lettre, dans celui de la lettre perdue, hante des moments qu'elle ne cristallise pas en scènes.

La « fausse lettre »

La lettre est ici, comme dans la nouvelle de Poe, littéralement « détournée » (*purloined*). En tant que telle, elle fait dysfonctionner la circulation épistolaire. Peut-être pour des raisons de convenances : le monde de *La Princesse de Clèves*, essentiellement celui de la cour, est un monde où pour « savoir ce qu'il y [a] » dans une lettre, on ordonne à une autre personne d'« alle[r] lire cette lettre » (p. 129). Mais aussi parce qu'à défaut d'avoir un discours passionné, on a une lecture passionnée : cette autre ayant « lu [...] et relu|...] plusieurs fois » cette lettre, ne peut « savoir néanmoins ce qu'elle a lu ».

Si scènes et figures ont à voir avec le dysfonctionnement des rituels, nous ajouterions qu'elles engagent aussi un dysfonctionnement de la communication. On reprendrait même volontiers les mots de Jean Rousset, analysant les « difficultés de l'échange » en choisissant comme exemple le roman de Mme de Lafayette, s'il acceptait de parler de la lettre, curieusement évitée dans son analyse[17].

Il revient à Jacques Morel, dans un court article, de retracer le « cheminement » de cette lettre[18] mais ce qu'il débusque comme un « point sombre » (p. 708) était déjà relevé à sa façon par Valincour, qui évacuait assez vite le portrait pour une critique beaucoup plus détaillée de la lettre dans sa propre « Première lettre », puis dans la deuxième :

> « On ne sait ce que devient cette lettre. Page 39 [p. 151], Madame de Clèves avoue à Monsieur de Nemours qu'elle l'avait ; et p. 51 [p. 155], elle se trouve entre les mains du Vidame, à qui Monsieur de Nemours l'avait donnée, sans qu'on nous explique comment il l'avait eue »
> (Valincour, *Lettres à Madame la Marquise* *** *sur le sujet de la Princesse de Clèves* [1679], Christine Montalbetti éd., GF Flammarion, 2001, p. 97)

Et Jacques Morel d'imaginer une scène « sous jacente dans la phrase "Elle entra avec un esprit ouvert et tranquille dans les mêmes choses qu'elle semblait d'abord ne daigner pas entendre" [p. 151] : Mme de Clèves remet la lettre à Nemours, comme il le désirait »

(Jacques Morel, art. cit., p. 708). Il s’agit ni plus ni moins d’une scène alternative à celle racontée par Mme de Clèves à la dauphine, impliquant un mari qui n’en peut mais (p. 152).

Cette ouverture des possibles scéniques du roman peut s’appuyer sur le traitement de la lettre elle-même. Tandis que la lettre poursuit son cours, ou le réintègre jusqu’à l’absurde, donnée à Nemours, rendue au vidame, confiée à Mme de Martigues, rendue enfin à Mme de Thémines pour un retour au point de départ, on bricole une voie parallèle. Madame de Clèves et Monsieur de Nemours prétendent reconstituer la lettre pour la remettre à la dauphine, qui pourra la transmettre à la reine qui la réclame.

Cette « fausse lettre du vidame » (p. 158) signe plus que tout la proximité avec Poe. Vous allez dire que la lettre volée chez Poe n’est jamais lue par le lecteur et vous aurez en grande partie raison. Mais l’on trouve à la fin de son récit, comme au milieu de celui de Mme de Lafayette, le texte d’une lettre que l’on a substituée à l’originale, qui a été rendue à qui elle appartient : sa destinatrice chez Poe, son autrice chez Mme de Lafayette.

Dans cette logique, la lettre que nous lisons chez Mme de Lafayette, dans un récit rétrospectif et à prétention historique – si l’on en croit en tous cas le protocole de lecture de la première moitié de la nouvelle avant que précisément la lettre ne marque un tournant vers le régime romanesque – peut-elle être autre chose que le dernier artefact de la réécriture ? De même que nous lisons chez Poe la lettre substituée, nous ne saurions lire chez Mme de Lafayette que la « fausse » lettre, donnée à la dauphine, qui elle-même la donne à la reine etc… et qui nous reviendrait, exposée comme un document dans la chronique.

On voit que cette logique est intenable et que l’on a basculé dans un autre régime, soumis à une instance narrative omnisciente, capable d’exposer au même titre que les pensées de Mme de Clèves, une lettre intime de la main de Mme de Thémines, sans que ni l’une ni l’autre aient eu à en faire confidence à quiconque.

Ce que l’on a entre les mains. Circulation de la lettre, circulation de l’œuvre

> « Je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur » (*Lettres portugaises*, Iere lettre, Folio, p. 78)

Les *Lettres portugaises* semblent hanter le roman de Mme de Lafayette, malgré les différences de perspective. Madame de Clèves ne peut quitter la lettre qu'elle avait entre les mains, passée par celles de Nemours, croit-elle ; cette lettre est une autre canne des indes, un autre fétiche érotique. Madame de Clèves la garde, fût-ce douloureux, jusqu'à ce qu'elle soit convaincue que Nemours « n'avait point de part à cette lettre » (p. 151) ; donner la lettre à l'amant peut alors devenir le « geste » d'amour imaginé par Jacques Morel.

Ce don est aussi celui de l'écrivaine : ce que nous avons « entre les mains », c'est *La Princesse de Clèves*. Les mots même de l'abbé de Charnes, quand il réplique à Valincour, le font entendre :

> « L'histoire de la Princesse de Clèves sortait à peine des mains de son auteur, quand le hasard la mit entre les miennes. […] Les applaudissements avec lesquels cet Ouvrage fut reçu dans quelques lectures qui s'en firent, pendant qu'il n'était encore qu'en manuscrit, et le bruit qu'il fit dans le monde, après qu'il fut imprimé […] » (Charnes, *Conversation sur la critique de « La Princesse de Clèves »*, Claude Barbin, 1679, in Madame de Lafayette, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 611)

Comme la lettre dans le roman, le roman lui-même est anonyme et met en branle une enquête d'identification. Cet auteur, « on ne le voit point dans son Ouvrage. Il s'y est caché comme au titre de son Livre » écrivait encore l'abbé de Charnes (p. 615), tandis que Jean Rousset, soulignait la « présence et absence de l'auteur »[19]. A un moment où la critique a développé l'idée d'une écriture collective de *La Princesse de Clèves*, voire d'autres attributions possibles, comme Segrais par exemple, dans un long article, Joan DeJean a exploré la présence de l'anonymat dans tout le texte, ce rapport en creux à la nomination et cette relation paradoxale à l'identité, comme une affirmation indirecte de l'autorité de l'autrice[20].

Ce qui est sûr, c'est que la circulation de ce texte dans le texte, et *a fortiori* d'un texte épistolaire, structurellement à visée communicationnelle, peut permettre d'interroger la circulation de l'œuvre littéraire elle-même. Il s'agit moins de la mise en abyme d'un texte dans un texte que du rapprochement entre deux circulations.

La circulation des œuvres de Mme de Lafayette n'est pas loin d'être celle d'une lettre dérobée. La chose est attestée pour *La Princesse de Montpensier* ; dans une lettre à Ménage de juin ou juillet 62, Mme de Lafayette se plaignait en ces termes :

> « Cet honnête Ferrarois qui était à moi m'a dérobé une copie de la PM et l'a donnée à vingt personnes. Elle court le monde, mais par bonheur ce n'est pas sous mon nom. Je vous conjure, si vous en entendez parler, de faire bien comme si vous ne l'aviez jamais vue et de nier qu'elle vienne de moi si par hasard on le disait. » (Madame de Lafayette, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 930)

Il y a peu de figures, au sens d'illustration, liées à la lettre ; mais dans l'édition Garnier de 1889, la vignette occupant le registre supérieur de la page qui ouvre la troisième partie y renvoie directement. Tandis que Nemours et Mme de Clèves se divertissent en réécrivant la lettre dans la partie gauche de l'image, M. de Clèves semble plongé dans un livre à droite près de la cheminée. Comme la deuxième et la troisième partie mettaient en œuvre la lecture puis l'écriture de la lettre, l'image met visuellement en parallèle à travers la lettre et le livre, l'écriture et la lecture.



Gravure d'après Garnier pour *La Princesse de Clèves*, éd. Conquet, Paris, 1889

L'écriture de la lettre forgée rompt avec toute efficacité communicationnelle : elle est une « joie pure et sans mélange » (p. 154) car elle est un moment de pur partage entre les amants, malgré la présence du mari et malgré tous les acteurs engagés dans cette histoire. Il y a là plus que dans tout autre témoignage sur « l'énigmatique amitié » avec La Rochefoucauld dont parle encore Philippe Sellier (p. 40), un moment d'autant plus saisissant si l'on suit le rappel historique de Jacques Morel, pour qui l'épisode vient d'une aventure dans laquelle La Rochefoucauld est intervenu pour récupérer deux lettres perdues par Maulevrier (Jacques Morel, art. cit., p. 703).

Il ne s'agit pas de revenir à une lecture à clefs du roman : ce que la lettre comme figure laisse planer dans le texte, c'est l'énigme de l'identité, l'enjeu de ce que l'on pourrait appeler l'histoire de l'écriture de *La Princesse de Clèves*. La lettre comme figure, c'est ce qui permet de cerner ce qui travaille Mme de Clèves comme Mme de Lafayette elle-même : cette affirmation et cette perte de soi par l'écriture.

Références bibliographiques

Butor, Michel, « Sur *La Princesse de Clèves* » (1959), repris dans *Répertoire I*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Critique, 1960, p. 74-78

Charles, Michel, « La forme au fil du texte. Une princesse entre cour et jardin », *Poétique*, 2012/3 (n° 171), p. 349-372. En ligne.

DeJean, Joan, « Lafayette'sEllipses: The Privileges of Anonymity », *An Inimitable Example: The Case for the Princesse de Cleves,* Henry, Patrick éd., The Catholic University of America Press, 1992, p. 39-70

Lafayette, Madame de, *Œuvres complètes*, éd. Camille Esmein-Sarrazin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2014

Laugaa, Maurice, « Madame de Lafayette, ou l'intelligence du cœur », *Littératures classiques*, n°15, octobre 1991. *Romanciers du XVIIe siècle*. p. 195-226. En ligne.

Lojkine, Stéphane, « De la figure à l'image. L'allégorie dans les Salons de Diderot », *Allégorie*, Edward Nye (ed.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2003:07, Voltaire foundation, Oxford, pp. 343-370. En ligne.

Lojkine, Stéphane, « L'aveu… *La Princesse de Clèves* ou l'écran classique », *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, p. 78-98. En ligne.

Malandain, Pierre, *Madame de Lafayette. La Princesse de Clèves*, coll. « Etudes littéraires », PUF, 1985

Masson, Pierre, « Le pouvoir des lettres Sur un épisode de *La Princesse de Clèves* », in *Littératures*, 1996, n° 34, p. 34, p. 33-41. En ligne.

Montier, Jean-Pierre, « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves »,* in *Littérature*, n°119, 2000. L'inscription. p. 3-20. En ligne.

Morel, Jacques, « Sur l'histoire de la lettre perdue dans *La Princesse de Clèves* », in *Papers on French XVIIth Century Literature*[PFSCL] vol. X, n° 19, 1983, p. 701-709.

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti, 1984, p. 104 et p. 150

Rousset, Jean, *Forme et signification*, Corti, 1962, p. 17-44

Spencer, Catherine, « Le "Dire" et la vertu : *La Princesse de Cleves* ou l'histoire d'une non-nommée », in *Dix-Septieme Siecle*(DSS), vol. 164 no. 3, 1989, juillet-septembre, p. 275-290

Valincour, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves* [1679], Christine Montalbetti (éd.), Paris, GF Flammarion, 2001

1 La transcription de la séance du 26 avril 1955 est intitulée « La lettre volée » (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre II, Seuil, 1978, chapitre XVI, pp. 225-240). Ce n'est que dans les *Ecrits* qu'une version modifiée porte le titre « Le séminaire sur 'La lettre volée' » (Jacques Lacan*, Ecrits 1*, Seuil, 1966, pp. 11-61). Sur Poe, voir Benoît Tane, « Autour de Poe. Intermédialité et immédiateté des *lettres* dans les *livres* », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4745.php.

2 Pierre Masson, « Le pouvoir des lettres. Sur un épisode de *La Princesse de Clèves* », *Littératures*, 1996, n° 34, p. 34, p. 33-41.

3 Michel Butor, « Sur La Princesse de Clèves » (1959), repris dans *Répertoire I*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Critique, 1960, p. 74-78.

4 Voir Marie-Jeanne Durry, *Madame de La Fayette*, Mercure de France, 1962 ; Roger Francillon, *L'œuvre romanesque de Madame de La Fayette*, 1973.

5 Voir Stéphane Lojkine, « L'aveu… La Princesse de Clèves ou l'écran classique » in *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, p. 78-98 ; Jean-Pierre, Montier, « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves »,* in *Littérature*, n°119, 2000. L'inscription. p. 3-20. En ligne.

6 En ligne

7 Sur cet usage, voir Benoît Tane, *Avec figures. Roman et illustration au XVIIIe siècle*, PUR, 2014.

8 Voir la série.

9 Voir la série.

10 François Moureau, *La Plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, PUPS, 2006, p. 161.

11 Françoise Gevrey, « Lectures à clés de *La Princesse de Clèves* au XVIII^{e} siècle », *Littératures classiques*, 2004/2 (N° 54), p. 191-203 ; en ligne §16.

12 Voir la notice.

13 Volume numérisé en ligne. Sur Utpictura18, voir le frontispice et la page de titre.

14 Charles, Michel, « La forme au fil du texte. Une princesse entre cour et jardin », *Poétique*, 2012/3 (n° 171), p. 349-372. En ligne.

15 « La division en quatre tomes, de propriété contingente de l'œuvre, liée à sa première manifestation, est devenue propriété constitutive […] » (Hugo Dionne, *La Voie aux chapitres*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2008, p. 231).

16 Madame de Lafayette, *La Comtesse de Tende*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 68

17 Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti, 1984, p. 104 et p. 150.

18 Jacques, Morel « Sur l'histoire de la lettre perdue dans *La Princesse de Clèves* », *Papers on French XVIIth Century Literature* [PFSCL] vol. X, n° 19, 1983, p. 701-709.

19 Jean Rousset, *Forme et signification*, Corti, 1962, p. 17-44, notamment p. 36.

20 Joan DeJean, « Lafayette's Ellipses: The Privileges of Anonymity », in *An Inimitable Example: The Case for the Princesse de Cleves,* Henry, Patrick éd., The Catholic University of America Press, 1992, p. 39-70.