

UCLA

Paroles gelées

Title

A la recherche d'une voix féminine : Etude de La Princesse de Montpensier et de La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/64z501sb>

Journal

Paroles gelées, 11(1)

ISSN

1094-7264

Author

Schiffer, Karin

Publication Date

1993

DOI

10.5070/PG7111003006

Peer reviewed

A la recherche d'une voix féminine: Etude de *La Princesse de Montpensier* et de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette

Karin Schiffer

Si l'on compare deux œuvres de Madame de Lafayette, *La Princesse de Montpensier* de 1662 et *La Princesse de Clèves* de 1678, on découvre que de nombreux thèmes, qui seront développés dans le roman, sont déjà présents dans cette brève nouvelle qui fait partie de ses premières productions littéraires. L'intrigue est fort semblable: ces deux histoires mettent en scène une jeune Princesse, mariée sans amour, qui luttera toute sa vie afin de ne pas succomber à une passion adultère et donc de préserver sa vertu. Cependant, la Princesse de Montpensier mourra dans la honte et le regret d'une vie vertueuse qu'elle n'a pas su gagner, alors que la Princesse de Clèves quittera le monde laissant à son entourage "des exemples de vertu inimitables" (269).¹ Nombreuses sont les autres divergences entre cette œuvre de jeunesse et le roman achevé qu'est *La Princesse de Clèves*. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que dans ces deux œuvres, une jeune femme cherche à trouver sa propre voix, sa propre identité au sein d'un discours imposé par la société.

La problématique de la parole—en tant que fondamentalement double—est déjà présente dans *La Princesse de Montpensier*, ébauche de toute une réflexion développée dans *La Princesse de Clèves*.² La parole n'est pas seulement double dans l'opposition entre le discours des autres et son propre discours que l'héroïne a à découvrir, mais elle est en soi porteuse de différentes interprétations possibles, souvent contradictoires. Le discours de chacun doit constamment être réévalué, retraduit afin d'en découvrir la vraie signification cachée. Cette vérité profonde semble à jamais se dérober, les quiproquos se succèdent, l'incertitude demeure.

Cette étude tentera de démontrer comment l'héroïne de ces deux œuvres cherche à s'affirmer, à trouver sa propre identité par le moyen d'un discours autre que celui imposé par la société, et comment elle ne fait en réalité que tomber dans un paradoxe

insoluble. La prise de la parole lui fait croire à la possibilité d'une liberté alors qu'elle ne fait que l'emprisonner et l'étouffer.

La cour d'Henri II présente un monde régi par un certain nombre de normes qui pourraient se résumer au seul mot de *bienséance*: le noble ne parle que de manière contrôlée, mesurée, neutre. C'est le règne du paraître: on ne peut pas dévoiler son propre point de vue ou ses propres sentiments.³ Chacun cherche alors à percevoir ce qui, dans le discours de l'autre (ou dans les signes extérieurs), peut trahir son être véritable, tout en surveillant sans cesse l'imperméabilité de son propre masque puisqu'il se sait scruté et guetté sans répit.

Cependant, les règles de ce jeu sont claires et connues de tous. Le discours de la cour est celui de la fausseté par excellence, mais qui se formule explicitement comme tel. Toute personne est consciente que son interlocuteur est en train de la tromper, de même qu'elle n'ignore pas que l'autre sait que elle-même le dupe tout autant. Le noble fait donc partie d'un groupe, qui bien qu'il fonde ses principes sur la négation du vrai, la négation de l'essence, est rassurant puisqu'il offre un cadre accepté de tous.

Les deux Princesses n'adhèrent cependant pas à ce groupe, et ceci non par leur propre choix mais parce qu'un autre discours leur a été imposé. Dans *La Princesse de Montpensier*, c'est l'ami de son mari, le comte de Chabannes qui parfait son éducation:

Chabannes, de son côté, regardait avec admiration tant de beauté, d'esprit et de vertu qui paraissaient en cette jeune Princesse, et, se servant de l'amitié qu'elle lui témoignait pour lui inspirer des *senti-ments d'une vertu extraordinaire* et dignes de la grandeur de sa naissance, il la rendit en peu de temps une des personnes du monde la plus achevée (49; je souligne).

Pourtant, malgré cette première éducation qui lui fait refuser toute fausseté, elle se conformera par la suite au discours de la cour, dissimulant sans mauvaise conscience à son mari comme à tous (sauf à Chabannes, son confident) son amour pour le Duc de Guise. Néanmoins, la vertu demeure son idéal et lorsqu'elle se voit abandonnée par ce dernier, c'est ce précepte de vie qu'elle regrette et pleure. La Princesse de Montpensier sait qu'elle a failli par rapport au discours qui aurait dû être le sien (bien qu'imposé par Chabannes): le discours de la vertu.

L'éducation donnée par la mère entraîne, dans *La Princesse de Clèves*, des conséquences bien plus importantes. Madame de Chartres décrit à sa fille la cour et ses intrigues non pour qu'elle puisse y trouver sa place et se sentir faisant partie de ce groupe homogène, mais bien au contraire, pour qu'elle renie complètement les principes de sa caste et qu'elle formule un discours opposé: le discours de la vérité, de la transparence, de la vertu. La Princesse est ainsi placée hors de la norme, hors du groupe. Non seulement elle se retrouve seule dans un monde qui lui est étranger, mais elle devient la représentante d'un discours unique et extraordinaire— responsabilité bien lourde à porter. La relation aux autres est faussée; la Princesse ne sait pas ce que les autres disent parce qu'elle cherche en vain leur vérité, et les autres ne la comprennent pas non plus car elle est la seule à ne pas vouloir porter de masque.

L'enseignement de la mère est basé sur la peur: la cour est une société extrêmement dangereuse et les conséquences seront effrayantes et catastrophiques si la Princesse ne se plie pas à ses préceptes: "Mme de Chartres, qui avait eu tant d'application pour inspirer la vertu à sa fille, ne discontinua pas de prendre les mêmes soins dans un lieu où ils étaient si nécessaires et où *il y avait tant d'exemples si dangereux*" (22; je souligne).

Seulement, les préceptes imposés par la mère sont dès l'abord voués à l'échec, car ils ont comme base un paradoxe:

Mme de Chartres avait une opinion opposée; elle faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour; ... elle lui contait *le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité, les malheurs domestiques où plongent les engagements*, et elle lui faisait voir, *d'un autre côté*, quelle tranquillité suivait la vie d'une honnête femme, et combien la vertu donnait d'éclat et d'élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance; mais elle lui faisait voir *aussi* combien il était difficile de conserver cette vertu, *que par une extrême défiance de soi-même et un grand soin de s'attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme, qui est d'aimer son mari et d'en être aimée* (15; je souligne).

Comme le souligne Mildred Sarag E. Greene (223), influencée par le discours de sa mère, la Princesse va craindre les hommes et va simultanément croire à la possibilité d'un amour pur et tranquille

avec son mari (personnage alors aussi extraordinaire qu'elle puisqu'il ne répond en rien à la définition commune des hommes). Le paradoxe devant lequel la Princesse est placée (ou plutôt au sein duquel elle est plongée et elle se débat) est l'affirmation simultanée d'une impossibilité à trouver le bonheur, de par la nature de l'homme, et du devoir de rechercher et trouver ce bonheur dans la vie conjugale.

Et les mots "que par une extrême défiance de soi-même" démontrent bien que le programme imposé par la mère est irréalisable, puisqu'à nouveau fondamentalement paradoxal. Afin d'atteindre cet idéal de vie, Mme de Chartres exige que sa fille renonce à son essence, qu'elle devienne non seulement différente des autres, mais différente de ce qu'elle *est* en réalité. Et comme l'énonce Marianne Hirsch, cet idéal est de devenir complètement indépendante, d'être celle qui détient le pouvoir et non celle qui est conquise par l'homme, même si c'est au prix surhumain de se défier de soi-même, de renoncer à soi-même: "For the Princess, the possibility of transcendence is enhanced by the super human control, the saintly and violent courage and effort demanded by her mother. In order to keep from being conquered by passion and by Nemours, the Princess literally has to conquer herself" (81). Marianne Hirsch va encore plus loin en affirmant que Mme de Chartres dicte à sa fille une telle conduite non pas, pour qu'en devenant indépendante vis-à-vis des hommes (vis-à-vis d'une passion aliénante) elle découvre la liberté, mais qu'elle demeure au stade de fille, et donc sous l'emprise maternelle: "The mother's lesson, then, is double-edged on the one hand, it seems to offer Mme de Clèves the possibility of autonomy and even transcendence; on the other, it traps her in a state of continued dependency and emotional infancy" (81). La passion est l'ennemi premier de Mme de Chartres, non parce qu'elle risquerait de faire souffrir sa fille, ou entâcherait sa réputation, mais plutôt parce qu'elle rompt la relation symbiotique qu'elle entretient avec sa fille (86).

Et sur son lit de mort, Mme de Chartres émet un dernier discours d'une violence telle qu'elle s'assure l'obéissance et la soumission de la Princesse:

Ayez de la force et du courage, ma fille, retirez-vous de la cour, obligez votre mari de vous emmener; ne craignez point de prendre des partis trop rudes et trop difficiles, quelque affreux qu'ils

vous paraissent d'abord: ils seront plus doux dans les suites que *les malheurs d'une galanterie*. Si d'autres raisons que celles de la *vertu* et de votre *devoir* vous pouvaient obliger à ce que je souhaite, je vous dirais que, si quelque chose était capable de troubler le bonheur de vous voir tomber *comme les autres femmes*; mais si ce malheur doit vous arriver, *je reçois la mort avec joie, pour n'en être pas le témoin* (66-67; je souligne).

Ses arguments sont toujours les mêmes: sa fille a le *devoir* de se distinguer de toutes les autres femmes, et si elle n'obéit pas aux préceptes de vertu dictés par la mère, elle ne pourra que devenir extrêmement *malheureuse*. Cette fois, Mme de Chartres va encore plus loin, elle lie sa fille par les liens subtils de la mauvaise conscience et du remords. Sa mère, au-delà de la mort, reste son juge devant qui elle devra rendre compte de sa conduite et de son discours. C'est pourquoi, toute sa vie la Princesse devra lutter pour devenir un être qu'elle n'est pas—unique dans toute la cour de France, donc à jamais seule—reniant sa propre identité, son propre discours. Paradoxalement, c'est pour libérer sa fille de l'emprise des hommes, du discours patriarcal que la mère impose à sa fille de devenir cet autre au-delà de tous, mais également au-delà d'elle-même. Et le discours de la mère—deuxième paradoxe—n'est pas moins un discours qui reflète la loi patriarcale puisqu'il annihile tout désir féminin pour se soumettre à la vertu, c'est-à-dire à la loi du mari.

Les deux Princesses, à cause de l'enseignement qu'elles ont reçu, sont en contradiction avec le discours de la cour; mais elles ne sont finalement pas les seules dans cette situation. Le noble a parfois besoin de formuler un énoncé vrai, entre autres lorsqu'il veut révéler ses vrais sentiments à la personne aimée. L'amour trouble le cadre si rassurant du discours du paraître de la cour. Il faut alors inventer un nouveau code qui ne soit compris que du destinataire visé. Ainsi, dans *La Princesse de Montpensier*, le Duc de Guise parvient à répéter l'affirmation de son amour à la Princesse, et ceci devant un public où sont présents ses deux principaux rivaux, le Duc d'Anjou et le Prince de Montpensier: "il lui dit plusieurs fois, devant tout le monde sans être entendu que d'elle, que son cœur n'avait point changé, et partit avec le Duc d'Anjou" (61). Le Duc de Guise ne lui laisse pas le loisir de répondre, et la Princesse n'aura pas d'autre occasion de lui formuler, à son tour,

son amour. Lors de l'entrevue finale, ils n'ont pas le temps de se parler car la voix irritée de Chabannes attire aussitôt le mari. Cependant, cette Princesse ne cesse de raconter sa passion au comte de Chabannes, comme si son amour devait être répété pour prendre forme, pour s'affirmer comme réel. Néanmoins, la parole vraie s'entache déjà ici de duplicité puisqu'elle n'est pas pur chant d'amour mais également—simultanément—une arme cruelle qui blesse toujours plus profondément l'auditeur, le comte de Chabannes, celui que la Princesse sait être fou amoureux d'elle.

Dans *La Princesse de Clèves*, le discours amoureux est tout aussi difficile à formuler, et s'énonce alors souvent de manière oblique. L'amant interprète les paroles et les actions de l'être aimé qu'un tiers lui rapporte (épisode du bal chez le maréchal de Saint-André); montre qu'il sait qu'il a été vu et que le silence sur le délit causé est compris comme preuve d'amour (lorsque Nemours vole le portrait de la Princesse); ou encore, il ne cesse de rougir, de s'encoubler, de faire des sorties précipitées.... Et chaque fois, Nemours s'arrangera pour signifier à la Princesse de Clèves qu'il déchiffre ses marques comme de nouvelles déclarations d'amour. Cependant, Nemours a besoin d'entendre l'affirmation de l'amour, pour que celui-ci soit scellé par l'autorité de la parole.⁴ Tant que la Princesse ne lui aura pas avoué directement sa passion, il ne pourra être sûr des signes entraperçus; leur amour ne pourra pas être réel et encore moins vécu. Mais la jeune Princesse ne peut répondre à cette demande, car elle aussi connaît le poids de la parole. Si elle formulait sans détours son amour, ce serait alors avouer l'emprise du discours de la passion sur le discours de la vertu. Et en mémoire de sa mère, c'est ce dernier discours qui doit être à tout prix maintenu, et même triomphant.

Ici, l'héroïne ne peut partager avec personne la découverte et l'évolution de sa passion; elle n'a pas de confident, bien que la mère se soit proposée comme telle. La Princesse de Clèves ne peut évidemment pas lui parler car Mme de Chartres représente justement l'interdit du discours du désir.⁵

Dans ces deux œuvres, le discours de la vérité ne peut s'énoncer; les personnages rêvent d'une communication transparente, directe, comme si la parole avait le pouvoir d'éterniser leurs sentiments. Mais comme ils ne peuvent atteindre cet idéal de communication, ils s'expriment par l'entremise de narrations qui semblent fortuites mais qui en réalité révèlent leur vrai discours. Néanmoins, comme

l'explique Dalia Judovitz dans son article "The Aesthetics of Implausibility: *La Princesse de Clèves*" (1043), ces histoires véhiculent elles aussi une parole double, sujette à de multiples interprétations. Lorsque son mari lui raconte l'histoire de son ami Sancerre, la Princesse ne l'écoute pas vraiment mais l'entend uniquement comme un appel à la sincérité. La Princesse, démangée par sa mauvaise conscience, ne peut comprendre cette narration que comme faisant écho à ses propres préoccupations: son mari, en lui racontant les tromperies subies par Sancerre, ne fait que lui reprocher sa fausseté. L'aveu naît donc d'une interprétation erronée du discours de l'autre!

Dans son article "The Poetics of Supression," Joan De Jean propose que l'aveu n'est pas seulement la reconnaissance d'une faute et une demande de pardon, mais bien plus l'affirmation du propre discours de la Princesse. Par cette première prise de parole, elle tente de trouver sa propre identité, de devenir enfin *sujet* de sa propre histoire: "The *aveu* represents the first attempt on Madame de Clèves' part to break free of all those seeking to control the narrative of her life—her mother, her husband, her lover—and to create a story that, because it is without precedent, is uniquely hers and unable to be taken over by anyone else" (92). Dire qui elle est, signifie pour la Princesse formuler son amour et son désir d'amour. Et c'est bien ce que comprend son mari; la Princesse croit énoncer une parole qui la replace sous la domination de son mari, mais c'est son discours inconscient qui se laisse entendre. Par cet aveu, le Prince de Clèves réalise que sa femme lui échappe à jamais. Les paroles de son épouse le mettent face à sa tragédie: être en même temps mari et amant, alors que par définition ces deux termes s'excluent l'un l'autre: "This internal difference or double identity that marks M. de Clèves character has now become a paradox that cannot be overcome" (Judovitz 1048).

Néanmoins, si le Prince découvre brusquement le vrai discours de sa femme, celle-ci ne contrôle pas pour autant cette nouvelle voix. Comme le souligne Richard H. Moyer, la Princesse perd toute emprise sur sa parole puisqu'aussitôt son discours est approprié, interprété, jugé par les autres: "The danger in telling a story of passion, clearly, is that one cannot control how that story is perceived once it becomes public property" (853). La Princesse doit alors non seulement renoncer à son histoire mais la renier, puisqu'elle affirme à la reine Dauphine qu'une telle parole est impossible: "Cette

histoire ne me paraît guère vraisemblable...”(182). La Princesse n’a plus d’identité, elle se fond dans l’anonymat tout en devenant une sorte de figure irréaliste, “celle qui a fait un tel aveu” et que tout le monde juge.⁶

Toute tentative de contrôle sur la parole échoue. La Princesse n’a pas—pas plus que tout autre—une quelconque emprise sur le langage. Elle interprète la parole des autres de manière erronée, comme les autres s’approprient et ne comprennent pas son discours, ou entendent ce que justement elle voulait taire. Dans l’œuvre de Madame de Lafayette, aucun personnage n’est capable d’accéder à ce contrôle tant recherché. Même la mère, exemple absolu de la Princesse, ne réussit pas dans cette démarche. Elle parvient à taire le nom de l’héroïne de l’histoire qu’elle nous rapporte, mais le lecteur n’aura pas de peine à la reconnaître elle-même dans cette figure exemplaire, qui pourtant elle aussi a succombé au pouvoir de la passion!⁷ La conduite imposée à la Princesse serait alors moins la continuation de sa propre vie vertueuse que le désir de voir triompher sa fille là où elle-même a failli!

Ces deux œuvres de Madame de Lafayette ne signifient pas seulement que le langage est incontrôlable, mais encore qu’il existe un danger réel à mal l’interpréter. Les personnages s’embourbent dans des quiproquos, et le résultat peut en être fatal. Dans *La Princesse de Montpensier*, Chabannes est pris par le Prince de Montpensier pour l’amant de sa femme. Il se place lui-même dans cette position, afin de sauver la Princesse du déshonneur, mais également peut-être pour représenter celui qu’il aurait tellement voulu être: l’amant! Et son désespoir n’est pas d’être vu dans cette situation, mais bien plutôt que ce discours ne soit que mensonge. Le Prince de Montpensier ne s’y laisse d’ailleurs pas prendre; il voit bien que Chabannes n’énonce pas le triomphe de l’amant, seulement le rêve de cette gloire: “Répondez-moi l’un ou l’autre, leur dit-il, et éclaircissez-moi d’une aventure que je ne puis croire telle qu’elle me paraît” (95). Le Prince sait que Chabannes lui cache quelque chose, et c’est ce mystère, cet autre inconnu qu’il craint. Le quiproquo ne se résoud que très difficilement, le Prince ne saura jamais qui était réellement avec sa femme. Pouvoir sortir du quiproquo équivaut alors à pouvoir se sauver d’un danger imminent, et devient une question de vie ou de mort. Le comte de Chabannes meurt par une stupide méprise; victime innocente, toujours soupçonné à tort, il est trouvé massacré par le Prince, qui ne peut

comprendre que le quiproquo continue, se moquant tragiquement d'eux.⁸

Dans *La Princesse de Clèves*, le Prince de Clèves fait écho au personnage de Chabannes. Non seulement l'aveu détruit ses illusions, mais leur couple est rongé par le quiproquo qui s'ensuit: l'énigme de la publication de cette parole qui représentait leur secret. Chacun accuse l'autre et ne peut croire sa dénégation puisqu'en toute logique l'autre est le seul à connaître l'aveu donc à pouvoir parler. La confiance est détruite et l'autre est coupable d'avoir dit la parole qui leur appartenait, car elle révélait leur identité (la Princesse y formulait son identité de femme habitée par l'amour et faisait découvrir au Prince son paradoxe, être à la fois mari et amant). Leur relation n'évolue que sur ces bases faussées; le quiproquo ne sera résolu qu'à la fin du roman, lors de l'entrevue entre la Princesse et Nemours, où elle apprendra enfin comment sa parole s'est divulguée dans toute la cour. Le Prince, lui, mourra sans avoir connu la résolution de ce mystère. De plus, sa mort est également causée par une méprise des signes. Cette fois c'est lui qui commet l'erreur interprétative: lorsqu'il apprend que Nemours est entré dans le parc de Coloummiers, il ne peut comprendre cet acte que comme la conquête de sa femme. Le Prince se trompe, Nemours ne possède pas sa femme et ne la possédera jamais. Mais simultanément il saisit la vérité car Nemours est celui qui pourrait la posséder, celui qui, dans les rêves de la Princesse, est son amant. Le Prince est "Mort par erreur sans doute, mais par une erreur qui ne faisait que refléter une certitude trop véritable, celle de ne pas être aimé d'amour" (Mesnard 70). D'une œuvre à l'autre, le quiproquo évolue. Il tue de manière tragique et incompréhensible dans *La Princesse de Montpensier*, révélant la cruauté de la parole qui frappe l'innocent, alors que dans *La Princesse de Clèves*, il tue non tant parce que les signes sont mal interprétés, mais parce que la parole est en réalité comprise et n'est pas supportable.

C'est pourquoi, ces deux œuvres aboutissent au silence. La Princesse de Montpensier ne peut supporter l'arrêt des lettres du Duc de Guise; le dialogue d'amour avorte, la Princesse n'a plus à qui parler (même Chabannes n'est plus là pour écouter ses épanchements). Le silence est subi et compris comme négation de la vie, la Princesse ne peut que mourir. Tandis que dans *La Princesse de Clèves*, c'est la Princesse qui décide de se taire. Son discours n'est pas formulable; elle ne peut que répéter le discours qui lui a été

imposé par sa mère puis par son mari.⁹ Son discours devient alors celui du "non-dit"; la Princesse se retire, vit seule son désir et le plaisir du désir dans une sorte de rêve éveillé. Lorsque le Duc de Nemours interrompt sa rêverie dans le pavillon de Coloummiers, la Princesse ne peut tolérer une telle intrusion, la réalité détruisant la réalité du songe. L'amour parfait ne peut se vivre qu'au stade de représentation, et ce n'est que tel que la Princesse peut en jouir.¹⁰

Le discours de la Princesse devient silence. On pourrait considérer le refus de la parole comme un triomphe, signifiant dans cette négation du discours, la maîtrise de cette parole incessamment fuyante, double, cruelle. Personne n'échappe à l'échec de son discours. La Princesse refuse d'être manipulée par cette parole qui se joue de tous; c'est pourquoi elle se tait. Cependant ce silence n'est pas une victoire. La Princesse, recluse dans un couvent, annihile toute sa féminité et finalement son humanité. Au moment où elle contrôle enfin sa passion et sa vie, celles-ci cessent. Le contrôle—en niant la liberté—tue les sentiments, tue la possibilité d'être: "if the Princesse's victory consists of the establishment of *repos* over the flux of passion, then it is necessary to see the price of that victory, of that control, as the cessation of development and passion, even of life" (Moye 846).

Ces deux œuvres se ferment sur le silence de l'héroïne, sur la négation du discours du désir, mais surtout sur la victoire éclatante de la vertu. *La Princesse de Montpensier* est l'exemple du déshonneur qui attend celle qui ne respecte pas le discours du devoir, et *La Princesse de Clèves* est l'illustration de la femme vertueuse par excellence, qui vainc tout autre discours. Ces deux récits s'achèvent sur l'affirmation du discours patriarcal, la recherche du discours féminin se solde d'un échec.¹¹

Néanmoins, et c'est le dernier retournement que nous propose *La Princesse de Clèves*, si la Princesse ne peut formuler son discours, se taisant devant le triomphe du discours de la mère et du mari, c'est un reproche silencieux au monde patriarcal qui s'énonce implicitement: "The Princesse de Clèves is at peace (in one piece) with herself and, as a literary model, dies the "euphoric" dysphoric heroine. But her death, the death of a dream, is also a silent reproach to patriarchy" (Richardson-Viti 15). Dans son article "Pour ne pas en finir avec 'La Princesse de Clèves' ou du 'dire' comme mode du 'faire,'" Thérèse Lassale-Maraval cite un passage des *Mots et les choses* de Michel Foucault pour montrer combien ce roman de

Madame de Lafayette s'inscrit dans le discours classique qui cherche à nommer, à trouver le nom qui donne l'identité: "Le nom, c'est la trame du discours. Et peut-être toute la littérature classique se loge-t-elle en cet espace, dans ce mouvement pour atteindre ce nom toujours redoutable parce qu'il tue, en l'épuisant, la possibilité de parler" (308). *La Princesse de Clèves* s'inscrit dans cet espace de la recherche du nom, un lieu qui, dans cette œuvre, se présente comme la déstabilisation de toute interprétation, de toute signification. Madame de Lafayette a besoin d'une parole double, à jamais insaisissable, indéfinissable, pour dire (et c'est probablement inconsciemment qu'elle réalise cette démarche) qu'en filigrane du triomphe du discours patriarcal s'écrit la dénonciation de ce même discours, c'est-à-dire la possibilité d'un autre discours, spécifiquement féminin. La voix de la femme ne peut encore éclater au grand jour. Si l'œuvre de Madame de Lafayette signifie que cette voix doit être tue, elle ne dit pas moins que cette parole existe.

Karin Schiffer a reçu sa maîtrise à l'Université de Californie, Los Angeles.

Notes

1. La pagination fait référence à l'édition de *La Princesse de Clèves* mentionnée dans la bibliographie.

2. C'est pourquoi mon travail va surtout se baser sur *La Princesse de Clèves*. Cette œuvre développe de manière beaucoup plus étendue et riche ce qui n'est qu'à peine suggéré dans *La Princesse de Montpensier*. Mais c'est en comparant les deux que l'on peut réaliser l'ampleur qu'a acquise la problématique de la parole dans l'œuvre de Madame de Lafayette.

3. C'est ce qu'explique Jeanine Anseaume Kreiter dans *Le problème du paraître*: "Chacun s'efforce de se présenter conforme à l'idéal professé . . . Poussé par son propre intérêt, celui-ci tend à exceller dans sa représentation, aliénant alors son moi, qui reste nécessairement "autre." Le décalage entre la personnalité sociale et l'essence des individus devient contradiction: ils ne peuvent paraître ce qu'ils sont" (20).

4. Thérèse Lassal-Maraval souligne le rapport qui existe entre la formulation et l'acte proprement dit: "rencontre du moi et de l'autre dans un "dire" qui est en même temps un "faire," ou un "dire l'amour" à quoi se ramènera un "faire l'amour" conçu ici comme l'accomplissement d'une passion" (Lassalle-Maraval 309).

5. Roger Duchêne dans son article "Les deux Princesses sont-elles d'un même auteur" met en parallèle l'expansivité de la Princesse de Montpensier et le silence, la solitude de la Princesse de Clèves.

6. Richard H. Moyer montre combien la Princesse est placée devant un choix impossible, soit révéler être l'auteur de l'aveu, scandale qu'elle ne peut affronter, soit perdre tout contrôle sur sa narration et donc sur son identité: "Ultimately, the Princesse's conflict is between laying claim to a story that is distinctly and uniquely hers and preserving her anonymity by divorcing herself from a story that now belongs to its audience" (853).

7. "Moreover, given the limited cast of characters in this novel and the restricted size of the world of the Court, it does not take a great deal of speculation on the reader's part to identify Mme de Chartres as the very woman whose story she narrates.... But the irony is double: if we say that Mme de Chartres herself is the anonymous woman of her story, we are falling into the pattern of *à clef* reading, or reading by naming, that De Jean shows is a crucial concern for Lafayette. Falling into that trap, however, forces us to see what the Princesse finally sees: no matter how great one's sense of control in telling a story, no matter how hard one tries to maintain anonymity, once a story is told, the narrator has lost control" (Moyer 854-55).

8. "Il fut d'abord saisi d'étonnement à ce pitoyable spectacle. Ensuite, son amitié se réveillant lui donna de la douleur; mais enfin le souvenir de l'offense qu'il croyait en avoir reçue lui donna de la joie, et il fut bien aise de se voir vengé par la fortune" (99).

9. Comme l'explique Marianne Hirsch, même lors de l'entrevue finale avec Nemours, la Princesse énonce un discours qui n'est pas le sien (82-83).

10. Michael Moriarty démontre que l'amour n'est vécu que basé sur l'absence de l'être aimé: "What seems to be an elaborate message calling eloquently for his presence is in fact so firmly predicated on his absence that, in attempting to answer the call (by entering the room), he aborts the message. By seeking to coincide with his image in the field of the Princess's gaze, he causes the gaze to be averted; for when she sees him instead of his image she leaves the room" (67). Dalia Judovitz souligne le paradoxe inhérent à cette conception de l'amour puisque l'amour absolu—qui ne peut être vécu que fantasmé—signifie sa propre négation, ne pouvant être réel: "The incident in the Pavillon, when Nemours observes the Princess (as voyeur) and then tries to intercept her, fails because of her denial of his presence. Once again, the representation of the scene of absolute love becomes the sign of its negation as well" (1050).

11. "Yet in the process of questioning, vacillation and repetition that takes her to *tranquillité* and to death, she does discover passion. In her efforts to understand this passion, she does develop a truncated discourse of her own. But her subversive, private and brief journey of self-discovery only reaffirms old affiliations" (Hirsch 86).

Editions utilisées

Madame de Lafayette. *La Princesse de Clèves*. Paris: Le livre de Poche, 1972.

Madame de Lafayette. *La Princesse de Montpensier*. Genève: Droz, 1979.

Etudes consultées

Coulet, Henri. "Sur le dénouement de *La Princesse de Clèves*." Ed. Duchêne, Roger. Ronzeaud, Pierre. *Mme de La Fayette, La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989. 79-85.

De Jean, Joan. "*La Princesse de Clèves*: The Poetics of Suppression." *Papers on French Seventeenth Century Literature*. X (1983): 79-97. "Lafayette's Ellipses: The Privileges of Anonymity." *PMLA* 99. 5 (1984): 884-902.

Duchêne, Roger. "Les Deux Princesses sont-elles d'un même auteur." Ed. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud. *Mme de La Fayette, La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989. 7-17.

Garapon, Jean. "*La Princesse de Clèves*, et l'esthétique de la tragédie." Ed. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud. *Mme de La Fayette, La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989. 22-61.

Gevrey, Françoise. "L'aventure dans *La Princesse de Montpensier* et dans *La Princesse de Clèves*." *Litteratures* 21 (Fall 1989): 39-51.

Greene, Mildred Sarah E. "'A chimera of her own creating': Love and Fantasy in Madame de Lafayette's *Princesse de Clèves* and Richardson's *Clarissa*." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 40 (Apr. 1986): 221-232.

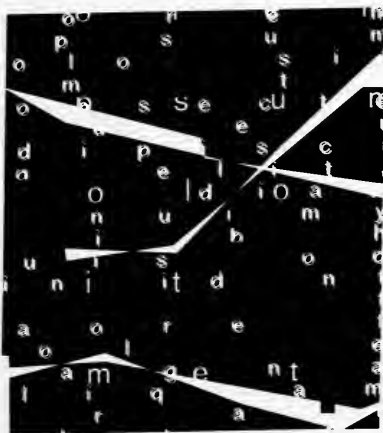
Guetti, Barbara Jones. "'Travesty' and 'Usurpation' in Mme de Lafayette's Historical Fiction." *Yale French Studies* 69 (1985): 211-221.

Hirsch, Marianne. "A Mother's Discourse: Incorporation and Repetition in *La Princesse de Clèves*." *Yale French Studies* 62 (1981): 67-87.

Judovitz, Dalia. "The Aesthetics of Implausibility: *La Princesse de Clèves*." *MLN* 99 (Dec. 1984): 1037-1056.

- Lassalle-Maraval, Thérèse. "Pour ne pas en finir avec *La Princesse de Clèves* ou du 'dire' comme mode du 'faire.'" Ed. Paolo Carile. *Eros in Francia nel Seicento*. Paris: Nizet, 1987. 299-309.
- Lyons, John D. "Narrative, Interpretation and Paradox: *La Princesse de Clèves*." *Romanic Review* 72 (Nov. 1981): 383-400.
- Mesnard, Jean. "Morale et métaphysique dans *La Princesse de Clèves*." Ed. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud. *Mme de La Fayette, La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989. 63-78.
- Morel, Jacques. "Sur l'histoire de la lettre perdue dans *La Princesse de Clèves*." *Papers on French Seventeenth Century Literature* X (1983): 701-709.
- Moriarty, Michael. "Discourse and the Body in *La Princesse de Clèves*." *Paragrap: A Journal of Modern Critical Theory* 10 (Oct. 1987): 65-86.
- Moye, Richard H. "Silent Victory: Narrative, Appropriation, and Autonomy in *La Princesse de Clèves*." *Modern Language Notes* 104 (Sept. 1989): 845-860.
- , "Les Défauts de *La Princesse de Clèves*." Ed. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud. *Mme de La Fayette, La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989. 60-64.
- Niderst, Alain. "Les Princesses de Clèves." *Papers on French Seventeenth Century Literature* 15 (1988): 45-55.
- Redhead, Ruth Willard. "Madame de Lafayettes's Ironic Tone." *Papers on French Seventeenth Century Literature* 9 (1982): 75-84.
- Richardson-Viti, Elizabeth. "The Princesse de Clèves: The 'Euphoric' Dysphoric Heroine." *Wascana Review* 21 (Spring 1986): 3-16.
- Thomas, Ruth P. "War as Metaphor in *La Princesse de Montpensier*." *Forum for Modern Language Studies* 20 (Oct. 1984): 323-332.

UCLA FRENCH STUDIES



*Ce serait le moment de philosopher et de rechercher si, par hasard, se trouvent ici
l'endroit où de telles paroles dégèlent.*

XI

PAROLES

GELÉES

93

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 11 ❧ 1993

Editors-in-Chief:	Amy F. Pitsker	Antoinette Sol
Co-Editors:	David Eadington Marcella Munson Alicia Tolbert	Laura Leavitt Leakthina Ollier
Consultants:	Kim Carter-Cram Anne Emery Scott Mattoon Diane Prince	Diane Duffrin Heather Howard Joyce Ouchida
Typesetting:	Joyce Ouchida	Amy F. Pitsker
Cover art:	Guy Bennett	

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
UCLA
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024-1550
(310) 825-1145

Subscription price: \$8 for individuals, \$10 for institutions
\$12 for international subscribers.

Copyright ©1993 by the Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

Poetry and Music: A Roundtable Discussion with Pierre Boulez	1
<i>Introduction by Andrea Loselle</i>	
A la recherche d'une voix féminine: Etude de <i>La Princesse de Montpensier</i> et de <i>La Princesse de Clèves</i> de Madame de Lafayette	17
<i>Karin Schiffer</i>	
Mon Semblable, ma mère: Woman, Subjectivity and Escape in <i>Les Fleurs du Mal</i>	31
<i>Amy Ransom</i>	
Desiring Venus	57
<i>Laura Leavitt</i>	
Recent Publications.	73
UCLA Departmental Dissertation Abstracts	77
Ordering Information	81

