



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali.  
Double Degree *en études françaises et francophones*,  
Université Sorbonne Nouvelle

Tesi di Laurea magistrale

Le lisible et le tacite.  
Une lecture sémiotique et psychanalytique des émotions  
de Phèdre et de la Princesse de Clèves.

**Relatore**

Prof. Massimo Stella

**Correlatore**

Prof.ssa Marie-Christine Jamet

Prof. Alessandro Scarsella

**Laureanda**

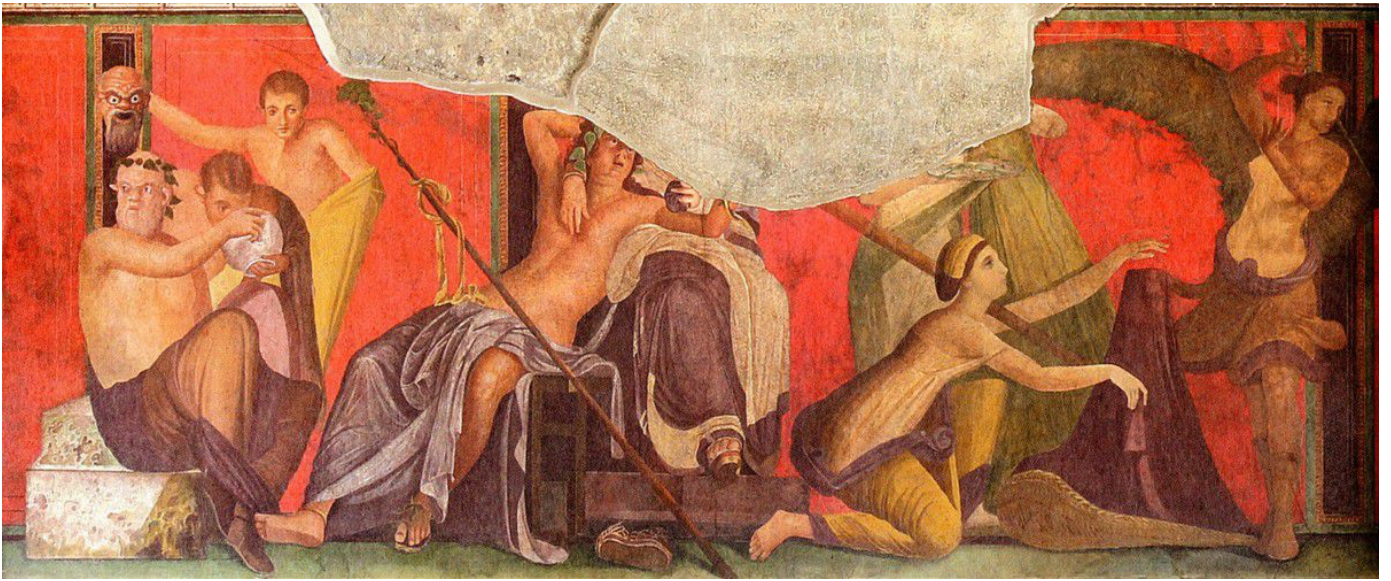
Giorgia Pastorello

Matricola 879067

**Anno Accademico**

2022 / 2023





Fresque VI – X, Villa des Mystères, Scavi di Pompei. © Photo du Site archéologique de Pompéi



*C'è il mare, il sole, ci sono i colori  
Ricordati che la vita è bella.*



## Ringraziamenti

Per questo mio importante traguardo, considero doveroso ringraziare chi è stato presente per me, aiutandomi a superare le difficoltà incontrate e accompagnandomi nei momenti belli, condividendo con me ogni sorriso.

Innanzitutto, un grazie va al mio relatore, il Professor Massimo Stella, che si è sempre contraddistinto per la sua gentilezza e cortesia. Lo ringrazio per i consigli dati e per essersi sempre mostrato disponibile e aperto nei miei confronti. È stato un piacere lavorare insieme.

Ringrazio il mio papà, che è la mia roccia da anni. Nei momenti più bui è sempre rimasto al mio fianco, indipendentemente da dove mi trovassi, riuscendo ad essere fisicamente presente anche a migliaia di chilometri di distanza. Avere una figura paterna è importante, ma avere una figura che fa sia da mamma che da papà è impagabile.

Ad ogni modo, non posso che stimare mamma, per la sua forza e perseveranza, e per avermi mostrato che lottare paga e pagherà sempre. Sei una vera e propria combattente.

Ringrazio Eva, mia sorella acquisita. È impensabile pensare di descrivere cosa porta la sua presenza nella mia vita. Sicuramente è la prima persona alla quale mi rivolgo, che sia per condividere sciocchezze o per parlare delle cose più serie. So che sarai un'insegnante meravigliosa: l'amore per la materia e il tuo cuore grande non possono portarti in nessun'altra direzione.

Ringrazio Matteo, il mio compagno. È stato ed è tutt'ora il mio maggior sostenitore, la mia spalla. Nonostante la sua giovane età, è riuscito ad insegnarmi tanto, sia su me stessa sia sulla vita in generale. Mi ha fatto capire che il sorriso è l'arma necessaria per affrontare ogni sfida e/o ostacolo che la vita mi presenta. Mi ha accompagnata in ogni mio progetto, anche i più bizzarri, ed è sempre stato al mio fianco.

Ringrazio Sara, quella dolce ragazza toscana conosciuta per caso che però mi è entrata presto nel cuore. Dietro quella sua delicatezza invidiabile, si nasconde una forza incredibile... quella di una persona curiosa, entusiasta del mondo e mai sazia. Le auguro di poter raggiungere ogni suo audace traguardo.

Infine, ringrazio il mio gruppo di amiche, tra cui Ginevra, Elisa e Alice, che mi hanno sempre ascoltata e regalato sorrisi, condividendo con me innumerevoli momenti.



## TABLE DES MATIÈRES

Abstract .....	1
Introduction.....	3
CHAPITRE 1 : La cour du XVII siècle .....	6
Le strict code du comportement .....	8
L'art de la conversation.....	13
Le silence comme expression .....	17
CHAPITRE 2 : <i>Phèdre</i> de Racine .....	21
La passion coupable de Phèdre.....	23
Les trois aveux de l'héroïne .....	28
Acte I scène 3.....	29
Acte II scène 5 .....	40
Acte V scène 7 .....	45
La jalousie de Phèdre.....	49
Comment la passion, est-elle représentée sur scène ? .....	56
L'influence du panorama classique .....	59
Où la passion, conduit-elle ? .....	61
CHAPITRE 3 : <i>La Princesse de Clèves</i> de Madame de Lafayette .....	64
Les nœuds du roman.....	70
Le bal .....	71
Le portrait dérobé.....	76
L'aveu au mari .....	82
L'espionnage.....	86
Excipit.....	90
L'échec amoureux .....	92
Comment la passion, est-elle représentée sur scène ? .....	97
CHAPITRE 4 : La dynamique du signe dans les deux ouvrages .....	101
La clarté du signe chez Madame de Lafayette .....	101
La scène de l'espionnage et la fin du roman.....	107

Le signe flou chez Racine.....	120
La monstruosité chez Phèdre .....	120
La monstruosité et le mensonge : l'étude du signe.....	128
Conclusion .....	138
Bibliographie.....	143
Sitographie .....	148



## ABSTRACT

Le mémoire que nous présentons s'occupe d'analyser les manifestations des passions dans l'endroit courtisan français du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, nous nous occuperons avant tout de fournir un cadre à propos du contexte de référence, en délinéant ce qu'est l'étiquette : comment se comportaient les courtisans et quel rôle avaient la conversation et le silence dans cet endroit-là.

Cet aperçu nous permettra d'examiner des extraits choisis de *Phèdre* de Racine et de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, en comparant les différentes modalités des personnages d'exprimer leurs émotions, d'un point de vue tantôt linguistique tantôt gestuel. Nous conduirons notre analyse en nous servant des outils que la sémiologie et la psychanalyse freudienne-lacanienne nous fournissent.



## INTRODUCTION

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'étudier les relations qui s'établissent entre les manifestations corporelles d'un côté, et le discours de l'autre, dans deux ouvrages canoniques de la littérature française du XVII<sup>ème</sup> siècle, or *Phèdre* de Racine et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

Le choix de travailler parallèlement sur la pièce de Racine et sur le roman de Madame de Lafayette est dû à plusieurs facteurs.

Tout d'abord, les deux ouvrages présentent une femme en tant que personnage principal de l'ouvrage.

En parlant du théâtre, celle-ci n'est pas une nouveauté. Si nous considérons la tradition antique, à partir d'Euripide jusqu'à arriver à la tragédie de Sénèque, le personnage féminin est très souvent porteur de ruptures et de dissensions. L'héroïne amène dans le texte une perspective antagoniste par rapport au savoir partagé et à la morale de l'époque. Pensons par exemple à Médée ou directement à la Phèdre d'Euripide, porteuse d'instances critiques fortement oppositives.

De même, la Princesse de Clèves elle-aussi est impliquée dans un jeu de relations. D'un côté, ce jeu est codifié : nous nous référons à l'institutionnalisation de la trahison dans la société de cour, d'où la dichotomie entre mari et amante. De l'autre, le regard et l'attitude de la femme problématisent fortement ces mêmes relations sociales. L'opposition réside déjà dans la nature de ces rapports.

Un autre facteur central dans notre choix dérive de la relation structurelle entre corporalité et figure féminine, relation déjà codifiée à partir du monde antique, surtout dans le cas de la langue théâtrale. Nous nous déplaçons ainsi entre tragédie, et donc code haut et solennel, et style précieux.

Finalement, nous avons choisi *Phèdre* de Racine et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette puisque leur structure s'éclaire mutuellement. Le lecteur verra comment, entre les deux œuvres, s'établit un parallélisme en matière des structures portantes de l'action dramatique et narrative mais aussi de l'utilisation de la parole.

Avant de nous rapprocher au texte, il sera nécessaire d'étudier le contexte d'appartenance des deux œuvres. Dans les deux cas, nous sommes plongés dans un lieu prestigieux, or la cour à l'apogée de sa magnificence. Dans ce lieu régnait l'étiquette : savoir se comporter et être en mesure de converser étaient deux habiletés incontournables pour faire partie de cette société. Regards indiscrets ou incapacité dans le *savoir-faire* pouvaient complètement détruire la réputation d'un individu ; au contraire, en être à la hauteur garantissait un statut éminent et l'estime d'autrui.

Pour cette raison, dans un premier moment, nous nous pencherons sur le contexte de référence, en nous focalisant sur le code rigoureux du comportement, sur l'art de la conversation et sur la force communicative du silence.

Seulement à ce moment-là il nous sera possible d'étudier les deux ouvrages. Après une brève présentation, nous analyserons les extraits les plus représentatifs pour notre problématique, à savoir ceux dans lesquels la parole se fait porteuse d'expériences physiques et émotionnelles et ceux où le corps des personnages agit et, tout en restant en silence, il arrive à communiquer.

Finalement, nous observerons les deux œuvres avec les outils qui nous sont fournis par la sémiologie et la critique psychanalytique. Notre objectif n'est pas celui d'offrir une lecture clinique, et donc pathologique, des textes. Nous essayerons plutôt d'utiliser les notions théoriques que la psychanalyse nous offre pour étudier la relation entre expression verbale et expérience corporelle.

Cela pour montrer que, comme le soutenait Jacques Lacan, le texte et l'inconscient sont structurés de la même manière.



# CHAPITRE 1 :

## La cour du XVII siècle

Lieu d'art et de culture, la cour est une notion sociale avec des origines très anciennes, où les premières remontent jusqu'à l'Empire romain.

Le mot « cour » dérive du latin *cohors*, à savoir une parcelle de terrain qui, en s'organisant économiquement, créait un *latifundium*. Dans ce cas, il s'agit d'un terme utilisé pour indiquer l'organisation de l'économie agricole médiévale.

Cependant, l'origine du mot est aussi à lier à un autre mot latin, *co-viria* (*co* : ensemble ; *viria* : hommes), voire un regroupement d'hommes qui appartenaient aux tribus traditionnelles romaines. Il en dérivera le mot tardif *curia*, l'endroit où se déroulaient les assemblées (pensons par exemple à la *curia regia*).

Ainsi, dans la notion de cour, convergent tantôt le concept de *cohors* tantôt celui véhiculé par le mot *curia*.

La cour dont nous nous occupons dans ce mémoire est celle du XVII siècle, période de gloire de ce lieu prestigieux qui, réglementé par l'étiquette, représente la volonté du souverain de tout contrôler<sup>1</sup>.

Il est aussi important de souligner qu'il s'agit d'un phénomène européen qui s'est développé, avec quelques différences, en France, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Hollande, etc.

Pour ce qui concerne la France, les origines de la cour remontent au Moyen Âge sous la dynastie des Capétiens, ayant ouvert la voie à cette institution, appelée originellement *curia regis*. Successivement, les Valois, vers la fin du XVI siècle, ont donné de l'éclat à la cour, en s'inspirant de celle de Bourgogne de Philippe II le Hardi et de l'esprit

---

<sup>1</sup> Entre XVII et XVIII siècle, la cour était en mesure d'exercer une influence maximale partout. Comme l'on disait à l'époque, « la ville est le singe de la Cour ». Cfr. Norbert Elias, *La società di corte*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 25.

des cours italiennes. Avec François I<sup>er</sup> et Henri II, rois très attentifs aux arts et aux lettres, sensibles à la culture et à ses représentations, la cour a assisté à une évolution importante aussi bien que l'état. Pensons par exemple à l'intérêt de François I<sup>er</sup> pour la Renaissance italienne. Il a emporté en France le sonnet de Pétrarque, avec l'aide du poète Clément Marot, et il a fait venir de nombreux artistes italiens, voir sculpteurs, architectes et peintres, pour les faire travailler pour lui. En outre, il a tenté de reconstruire le Château du Louvre et il a milité en faveur de l'imprimerie et de la réhabilitation de la langue française comme langue officielle du pays, pas inférieure au grec et au latin. Bref, il s'est mobilisé dans tous les domaines pour améliorer le pays qu'il gouvernait.

En parlant d'Henri II, suivant la piste entreprise par son prédécesseur, Madame de Lafayette soulignera le prestige de sa cour dans *La Princesse de Clèves*, en écrivant : « 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>2</sup>.

Par la suite, le pouvoir est passé à la dynastie des Bourbons, avec lesquels la cour a accru sa puissance et son prestige, jusqu'à atteindre son apogée avec Louis XIV, le Roi Soleil. Fortement passionné par les arts et les lettres, il amènera à Versailles, sa résidence officielle, une politique culturelle et artistique brillante. Mécène d'artistes et d'écrivains, Louis XIV désire faire resplendir son royaume grâce aux arts, d'où la décision de mener une importante politique artistique partout en France. À la cour de Versailles, le Roi Soleil impose strictement l'étiquette, à savoir les règles tacites auxquelles la noblesse devait se soumettre, héritées du règne d'Henri III. À cela nous consacrerons la continuation de ce chapitre.

D'abord nous nous pencherons sur les origines et les caractéristiques de ce nouvel homme courtois et sur les comportements à adopter.

Successivement, dans un second temps, nous nous intéresserons à la conversation, compétence à ne pas sous-estimer pour la réussite en

---

<sup>2</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Mesnard, GF Flammarion, Paris, 2019, p.75.

société, et au silence, capable de traduire cet indispensable contrôle de soi et le déguisement de sa propre intériorité.

## **Le strict code du comportement**

Du XVI au XVIII siècle il nous est possible de constater une transformation de l'homme, un développement fondamental qui amène à le concevoir comme nous le connaissons aujourd'hui dans le contexte courtisan. Cette transformation est enracinée dans des origines religieuses, politiques, sociales et rhétoriques plus ou moins lointaines, comme la civilité d'inspiration érasmienne et la physiognomonie.

La première, datant du XVI siècle, suppose une certaine mobilité entre les différentes hiérarchies sociales, contrairement à la civilité d'origine aristocratique, et elle soutient une amélioration de l'homme, en en éduquant le comportement et l'esprit.

Comme le soulignent Courtine et Haroche,

elle [*la civilité érasmienne*] propose un apprentissage des bonnes manières et des comportements corporels indissociables du langage : *savoir vivre* ne peut se concevoir en dehors d'un *savoir parler* qui repose sur deux talent essentiels, *eloquentia* et *sapientia*, la maîtrise du langage et la possession de soi<sup>3</sup>.

À la Renaissance, il existait un rapport assez étroit entre rhétorique et civilité. La civilité, en effet, s'appuyait et sur les manières et sur la conversation, considérés des véritables arts : parler, converser, se montrer et apparaître sont de véritables savoir-faire.

---

<sup>3</sup> J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 21.

Le terme « art » est ici utilisé avec le sens qu'il avait à l'époque classique, à savoir une discipline qui, tout en n'étant pas scientifique, requérait du savoir et des comportements conformes, dans ce cas la prudence, la maîtrise de soi-même et l'attente observation des autres, aussi physique que verbale.

De la sorte, le savoir, l'éthique et l'esthétique du langage et du corps lient la civilité à la conversation<sup>4</sup>.

Nous pouvons donc comprendre que, à partir du XVI siècle, le comportement et le langage acquièrent une place privilégiée dans la constitution de l'homme moderne en définissant lui, son identité et les liens personnels qu'il établit dans le contexte de la cour.

Successivement, un second impératif surgit avec la civilité : la surveillance des manifestations du corps. La civilité rencontre alors la tradition physiognomonique<sup>5</sup>.

Érasme, à ce propos, retient la physiognomonie, un savoir remontant à l'antiquité grecque qui se considérait capable de comprendre l'homme et son tempérament à partir de son aspect extérieur, surtout à travers les traits et les expressions du visage. Elle commence à acquérir de plus en plus de valeur, et sociale et scientifique, au point de devenir une « science » à part, sur laquelle les gens fondaient leur jugement.

À partir de là, on commence à prendre en considération, conjointement aux comportements des hommes, les manifestations physiques de ces derniers, signes évidents, selon cette pseudoscience, de la pensée et de l'état d'âme de la personne concernée. Cela dit, il est possible de comprendre à quel point l'observation devient fondamentale dans le contexte courtisan : la surveillance des autres, soi-disant adversaires,

---

<sup>4</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>5</sup> Le Dictionnaire de l'Académie française (Sixième édition, Tome 2, Didot, Paris, 1835) en donne cette définition : « Science qui enseigne à connaître le caractère des hommes par l'inspection des traits du visage et de toutes les parties du corps ». Disponible à l'adresse suivante : <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/publicdicos/navigate/13/9483>.

Le Dictionnaire de la langue française Littré (Tome 3, hachette, Paris, 1873) en donne cette autre définition : « Art de juger le caractère, les inclinations par l'inspection du visage ». De plus, sous la rubrique « étymologie », nous trouvons l'indication : « Du grec, nature, et, qui sait ».

Disponible à l'adresse suivante : <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/publicdicos/navigate/16/17529>.

Finalement, Courtine et Haroche nous renvoient, dans leurs notes, à cette définition : « La physiognomonie est la science des passions naturelles de l'âme et des répercussions qu'elles font subir au corps en se changeant en signes de physionomie ». J.-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 247.

est indispensable pour cueillir leurs faiblesses, véritable avantage dans la lutte constante pour le prestige.

Ainsi, il nous est possible de constater une double instance de l'individu, qui, selon la civilité érasmienne, serait l'union d'un homme « extérieur » et visible et d'un homme « intérieur » et caché, deux côtés qui, dans un premier temps, sont équivalents.

Ce sera avec Charles Le Brun et ses *Conférences sur l'expression des passions* de 1668 que la physiognomonie subira un profond bouleversement. Pour le peintre, le rapport entre intériorité et apparence se développe dans un univers de référence différent : celui de la médecine, du calcul, de la géométrie, d'une philosophie et d'une esthétique des passions reconnues et maîtrisées. En effet, comme le souligne Courtine, « les conférences de Le Brun écrivent le premier chapitre d'une anatomie des passions »<sup>6</sup>.

Comme nous avons pu comprendre, la manière de se conduire et de converser (ou de taire selon la situation) devient un souci primordial pour les courtisans de l'époque et, par conséquent, la connaissance et le gouvernement de soi représentent des impératifs à respecter pour réussir en société et pour accroître son propre prestige. Courtine et Haroche parlent alors de *paradigme de l'expression*, constatant une vision assez large qui ne concerne pas uniquement la parole mais l'homme dans son entièreté, y compris le corps, « expression, interprète de la pensée et langage naturel de l'âme »<sup>7</sup>. Brièvement, l'homme s'exprime à travers la parole, mais aussi avec les gestes, les regards, les soupirs et les silences.

L'importance d'adopter ces codes de comportement a rapidement conduit à l'élaboration de nombreux traités avec le but de diriger le comportement des hommes de la haute société pour une parfaite maîtrise de soi-même. À cet égard, l'Italie a été pionnière dans la publication de véritables guides, théorisant les codes langagières et comportementaux que les aristocratiques et les courtisans devaient

---

<sup>6</sup> *Histoire du corps*, vol. 1 : De la Renaissance aux Lumières, éd. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris, Points, « Histoire », 2005, p. 324.

<sup>7</sup> J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 29, 30.

suivre. Pensons, par exemple, au *Cortegiano* de Baldassarre Castiglione (1528) et au *Galateo* de Giovanni Della Casa (1558), visant à décrire le courtisan idéal. Ou encore, à la *Civile conversazione* de Guazzo (1574), où l'art de bien converser est considéré comme le moment privilégié du *vivere civile*.

De l'autre côté, la France aussi compte un bon nombre de traités, comme *l'Art de connaître les hommes* de Cureau de La Chambre (1660) et les *Conférences sur l'expression des passions* de Charles Le Brun (1668), ouvrage déjà nommée précédemment.

L'œuvre de Cureau pense pouvoir lire sur le visage les signes des passions :

Cet Art [...] peut découvrir un effet caché par la cause qui lui est connue, ou une cause obscure par un effet manifeste, et un effet inconnu par un autre qui est évident. Et ces moyens sont appelés *signes* [...]. Les causes et les effets servent de signes à l'Art dont nous parlons<sup>8</sup>.

La même idée avait été reprise aussi par Le Brun, qui, dans ses conférences, écrivait que « tout mouvement de l'âme entraîne mécaniquement quelque action de l'organisme et en conséquence quelque effet manifeste à la surface du corps »<sup>9</sup>. Il en résulte que « l'expression, marquant les mouvements de l'âme, rend visible les effets des passions »<sup>10</sup>.

Dans la seconde partie de ses *Passions de l'âme*, Descartes souligne à plusieurs reprises que les passions éprouvées et les manifestations corporelles qui en dérivent sont très liées aux fonctions internes et naturelles du corps, comme le sang circulant<sup>11</sup>. Le changement de la couleur, les mouvements des yeux et du visage, le soupir et les tremblements ne sont que quelques-uns des signes le plus

---

<sup>8</sup> M. Cureau de La Chambre, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, 1659, p.275.

<sup>9</sup> Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, Gallimard, « Nouvelle revue de psychanalyse », Paris, 21, 1980, p. 96. Cité dans J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 83.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>11</sup> Cfr. Lucie Desjardins, « Le langage du corps comme langage de l'âme et des passions », *Littératures classiques*, 50, 2004, p. 269 – 288. Disponible à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/licla\\_0992-5279\\_2004\\_num\\_50\\_1\\_1987](https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2004_num_50_1_1987).

communicatifs. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de connaître soi-même, afin d'arriver à se contrôler au mieux.

En reprenant les mots de Desjardins, « chaque passion est destinée à trouver sa représentation corporelle »<sup>12</sup>. Toutefois, il s'agit ici d'un art de vivre en société : le langage corporel, et l'interprétation de celui-ci, doit se mettre au service de l'idéal courtisan, idéal réglé sur le principe d'une *actio* rhétorique, où « le corps, devenu éloquent, permet à la fois de retracer la vérité dissimulée chez autrui et, paradoxalement, de lui mentir sur la nature de ses propres passions »<sup>13</sup>.

La clé pour réussir en société semble donc être la tranquillité, caractéristique typique des aristocrates, ayant aussi besoin d'un code de conduite partagé pour se distinguer des rangs inférieurs. Cette tranquillité dominant l'esprit, les comportements, la posture et la manière de se comporter, s'oppose à toute sorte d'excès, condamnés surtout par l'église.

Nous pouvons donc comprendre que la conception qui égalait l'homme intérieur à celui extérieur a été bien dépassée : se montrer pour ce que l'on est effectivement aurait été trop dangereux dans un lieu comme celui de la cour et cela aurait peut-être amené à l'écrasement, sociale et politique, de l'individu. Cela dit, on recourt à l'art de la dissimulation, attitude clé de la démarche courtisane à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Celle-ci consistait à l'autoanalyse avec le but de connaître ses émotions pour pouvoir les dominer, éventuellement les cacher et feindre aux yeux des autres. Dans cette lutte épuisante pour le prestige, dissimuler résulte être le seul moyen pour réussir : « la vie sociale est une scène où l'on est observé sans cesse, et où il faut savoir se tenir »<sup>14</sup>. Nous sommes donc confrontés à ce que Courtine et Haroche appellent la « société du masque ».

---

<sup>12</sup> *Id.*, p. 275.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 277.

<sup>14</sup> J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 86.

## L'art de la conversation

Comme nous avons pu comprendre, l'endroit courtisan requiert un grand nombre de codes, et comportementaux et linguistiques. La conversation est considérée comme un art depuis de temps très anciens et elle est incontournable pour la réussite de l'homme aristocratique. Être en mesure de converser, s'exprimer de la façon correcte, mais surtout savoir quand parler ou, au contraire, se taire, est fondamental pour ce que l'on appelle l'*honnête homme*.

En 1574, Stefano Guazzo publie en Italie *La Civil Conversazione*, dialogue traitant thématiques pédagogiques, civiles et domestiques, et soulignant l'*institutio* et les nouveaux comportements du *vivere civile*, dans le passage entre Moyen Âge et Modernité. De plus, ce livre aborde des questions primaires, comme le rapport entre ce que l'on montre de soi-même et ce que l'on est vraiment, la différence entre la vie privée et celle publique, etc.

Le développement de cette nouvelle littérature de cour avait beaucoup réussi dans toute l'Europe : née principalement en Italie, les textes avaient été vite transportés et traduits dans d'autres pays, voir France, Angleterre et Allemagne. Il s'agissait de véritables traités visant à améliorer et à plaire dans la conversation. Cette dernière, en effet, constituait un pilier de la vie culturelle et prestigieuse de l'époque pour après se développer, au XVI et XVII siècle, en recherche de la dimension esthétique et hédoniste dans les échanges mondaines.

Bien que l'expression « art de la conversation » concerne en origine la conversation mondaine, son importance et ses valeurs se sont répandues en général dans la société cultivée. Le langage jouait un rôle fondamental dans la haute société de l'époque : c'était le moyen pour montrer et exprimer soi-même et pour tisser des liens sociaux.

Paradoxalement, ces traités concernant la conversation dévoilaient l'importance de l'apaisement que l'on pouvait trouver dans la solitude.

Un moment de collectivité à la cour représentait un effort extrême : contenir soi-même, écouter l'autre, ne pas apparaître désintéressé, respecter chaque code imposé, etc. Il faisait, à tout moment, « être sur ses gardes, prêt à répondre ou contraint de se taire »<sup>15</sup>. La solitude, au contraire, rendait possible le repos, soulageait et donc libérait. Guazzo, à ce propos, écrivait : « J'élargis ma liberté [...] que n'ayant icelle à rendre compte de soy à personne »<sup>16</sup>.

De l'autre côté, l'auteur italien met l'accent sur l'importance de l'échange communicatif : bien que la solitude permette cette tranquillité, qui n'est pas présente en société, apprécier la compagnie et le commerce avec les autres hommes fait partie de la nature de l'homme lui-même. Le texte de Guazzo voit donc dans la solitude un danger et une maladie, comme la considérait la conception médiévale, dont quelque trace est encore présente dans le texte.

L'individu faisait partie de la société, qui l'englobait sans laisser place au retrait en soi-même.

Ce faisant, se produit un écart chez l'individu lui-même, écart que nous avons déjà souligné précédemment, entre intériorité et extériorité.

Le côté social, qui est le domaine des contraintes collectives et publiques, entre en conflit avec le côté intime, abri silencieux de cet individu offert aux regards et aux jugements du monde environnant. La conversation trouve donc son champ d'application dans la vie mondaine, et, pour cela, elle caractérise l'extériorité de l'homme, c'est-à-dire ce que l'on offre de soi aux autres. Cependant, les échanges, comme le souligne Guazzo, sont vides et dépourvus de sens : on parle mais on ne communique pas. Il s'agit donc des constructions sociales, des contraintes que le bon courtisan doit respecter pour donner une image raffinée de soi mais qui ne lui apportent pas du bénéfice, sinon du prestige dans son échelle sociale.

---

<sup>15</sup> J.-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 151.

<sup>16</sup> *Id.*

Toutefois, il est indispensable de souligner que, et c'est là où notre mémoire s'appuie, la parole, en tant qu'usage externe, ne fait pas taire le corps, d'où tant des manifestations physiques. Le regard, la bouche, les sourcils et la rougeur de la peau ne sont que quelques-uns des éléments du corps en mesure de communiquer, bien que silencieusement, beaucoup plus que la parole. Les yeux, dont l'importance avait déjà été soulignée à plusieurs reprises par la physiognomonie,

[ils] font si bien que sans rien dire ni parler, ils sont entendus de telle sorte qu'il ne faut douter que les yeux ne soient le portait de nos âmes et qu'en iceux n'abrite l'amour entièrement comme en son repos et propre domicile<sup>17</sup>.

Ainsi, ils résultent être indissociables du langage, en contribuant à l'échange communicatif.

La codification des échanges linguistiques nécessite donc d'un renforcement du contrôle de soi, dans un univers où domine le regard : celui de ses pairs, celui du prince ou du roi auquel l'on désire plaire, etc.

Cependant, cet univers courtois sera destiné à implorer et à s'autodétruire : la sociabilité de cour, fondée sur tels paradoxes, ne fait qu'accroître les tensions qui la dominent<sup>18</sup>.

De Vaumorière, dans *L'art de plaire dans la conversation* de 1688, souligne ces tensions : « il faut respecter les bienséances et parler avec bienséance c'est ne dire précisément que les choses qui conviennent aux temps, aux lieux et à la personne qui parle et à celles qui écoutent »<sup>19</sup>. Dans cette phrase il nous est possible de retrouver facilement les règles classiques aristotéliennes de l'unité, dont le respect, et verbal et corporel, était fondamental dans l'univers courtois.

---

<sup>17</sup> S. Guazzo, *La Civil Conversazione*, Venise, 1574. Les références présentes renvoient à l'édition française de 1592 (p. 379).

<sup>18</sup> J.-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 160.

<sup>19</sup> De Vaumorière, *L'Art de plaire dans la conversation*, Paris, 1688, Entretien X, p. 318.

Ce que De Vaumorière avait dit, il sera repris par Jaucourt, qui, allant plus loin, dira qu'aux hommes il convient presque de ne pas éprouver des émotions vu la nécessité persistante d'apparaître.

Considérons l'ouvrage de Caraccioli, *La Conversation avec soi-même* de 1762, posant la question : « compagnie ou solitude ? ». L'auteur, en critiquant l'excès de dissimulation et de fiction à la cour, suggère un dialogue intime et individuel, où l'homme peut se sentir libre de s'exprimer et de ne pas taire ses émotions.

Nous avons donc dépassé la conception de Guazzo, qui considérait la conversation en mesure d'apporter plaisir et bien-être à l'homme, pour rejoindre une dimension plus intime, celle de la conversation avec soi-même, perçue comme l'exercice le plus haut pour Caraccioli.

## Le silence comme expression

L'homme demeure expressif, même dans le silence. Car lorsqu'il se tait, c'est alors son corps qui parle<sup>20</sup>.

Le silence communique, parfois beaucoup plus que la parole. Et c'est à travers cet oxymore que nous ouvrons ce paragraphe, qui traite la force communicative du silence, force assez souvent minimisée ou banalisée.

Le silence, contrairement à ce que l'on pourrait penser, résulte être particulièrement communicatif, et les courtisans du XVII<sup>e</sup> siècle le savaient bien.

Courtine et Haroche, dans *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, écrivent :

Le silence n'est pas une absence. L'art de se taire est un paradoxal art de parler. Il ne suffit pas, pour se taire, de fermer la bouche. Le silence de l'homme n'est pas le mutisme de la bête, car *son silence est expression* : il parle la langue du visage<sup>21</sup>.

Pour cette raison, le fait de savoir comment gérer le silence représentait une grande préoccupation pour l'époque, au même niveau de la manière de communiquer et de se comporter. Cependant, ce souci, ne naît pas durant l'époque en question, mais il a des origines bien plus éloignées : l'ancienne leçon grecque suggère d'économiser soi-même et de cultiver cet art du silence et de la sobriété.

---

<sup>20</sup> J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 85.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 190-1.

Jean-Baptiste Porta, philosophe et écrivain italien du XVII<sup>e</sup> siècle, dans sa *Physionomie humaine*, écrivait :

Socrate dit que le ris démesuré et excessif est signe de folie et a écrit que Platon avait telle pudeur et retenue en ses mœurs et montrait si grande modestie en son visage qu'on ne l'a jamais vu rire une fois par excès ni outre mesure<sup>22</sup>.

De même, l'église aussi a toujours été favorable à cela, en exhortant les fidèles, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, à se conformer à la mesure : mesure de soi, des autres, du temps, des activités, des passions, etc.

Il est aussi possible de considérer le Christianisme comme défenseur du silence, fondé sur ce que nous pourrions appeler une « pédagogie » de la réserve dans la vie sociale, de la réticence et de la retenue.

Tout cela amène à une maîtrise de la parole capable de laisser la place à l'écoute et au silence – un silence soigné et bien raisonné. « Il faut écouter beaucoup et parler peu, pour bien agir au gouvernement d'un état »<sup>23</sup>, nous dit Richelieu dans ses *Maximes d'État et fragments politiques*. Théoricien de la politique du regard, dans son ouvrage il partage les instructions qu'il a personnellement suivi à la cour : comment s'adresser au roi et à ses propres pairs et comment gérer ses émotions et son caractère. Ce faisant, il nous propose un modèle pour être parfaitement maître de soi.

Il s'agit justement de la bienséance, réclamant une rigidité qui n'exclut rien et qui absorbe chaque aspect de la vie des courtisans. L'Abbé Dinouart, dans *L'Art de se taire, principalement en matière de religion* écrivait :

Un signe, une souris qui vous échappera peut rendre encore plus criminels ceux qui s'échappent parce qu'ils croient vous divertir et vous plaire. Que votre visage parle alors pour votre langue. Le sage a un silence

---

<sup>22</sup> Jean-Baptiste Porta, *La Physionomie humaine*, Rouen, 1655. Cité dans J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 181.

<sup>23</sup> A. de Richelieu, *Maximes d'État et fragments politiques*, Paris, Hanoteaux, 1880, p. 778.

expressif, qui devient une leçon pour les imprudents et un châtement pour les coupables<sup>24</sup>.

La perte du contrôle de soi et l'incapacité de se savoir comporter, y compris quelques petits bégayements ou hésitations, feraient perdre à l'individu une bonne partie de sa crédibilité et cela serait considéré comme un indice d'idiotie et de négligence.

Ainsi, chaque signe, même le plus imperceptible, devient un indicateur important de la personne et de son savoir vivre dans le milieu de la cour. C'est pour cela que dans de nombreux traités de l'époque, la physiognomonie de la *voix muette* occupe une place significative, considérant chaque moindre bruit l'expression d'une crainte, d'une pensée ou d'une inclination. À ce propos, Jean-Baptiste Porta croyait que tout simplement l'haleine avait le pouvoir de divulguer une bonne partie de ce que le corps éprouvait<sup>25</sup>.

Ce premier chapitre nous a permis de comprendre quels étaient les pierres angulaires des codes courtisans du XVI et XVII siècle et sur quoi ils se fondaient pour parvenir et donner lieu à la *société civile*, voire

une société de silence et de langage, de secret et de dialogue ; de dissimulation et de franchise, de retenue et d'échange. Une société de retrait en soi et de souci de l'autre, de réserve et de compassion, tout à la fois fermée et ouverte, état instable, équilibre précaire<sup>26</sup>.

Cette brève introduction dans le monde courtisan et dans ses contraintes nous a permis d'accéder au contexte de cour et de pouvoir comprendre l'importance du corps dans ce milieu. Comme nous le dit Desjardins, « qu'il soit vu à travers le regard du scientifique, de l'écrivain, du peintre, du musicien, de l'orateur ou du courtisan, le corps

---

<sup>24</sup> Abbé Dinouart, *L'Art de se taire, principalement en matière de religion* (1771), éd. J.-J. Courtine et Cl. Haroche, Jérôme Millon, 1987, p. 105.

<sup>25</sup> Jean-Baptiste Porta, *La Physiognomie humaine*, Rouen, 1655. Cité dans J.-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 181.

<sup>26</sup> J.-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 192-3.

est donc avant tout représentation d'une vie intérieure dont il est le langage »<sup>27</sup>.

Tout cela sera fondamental pour l'analyse et l'étude de deux œuvres de l'époque : *Phèdre* de Racine (1677) et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette (1678). Il s'agit de deux compositions différentes, aussi bien que pour leur nature textuelle : le premier, en effet, est une pièce théâtrale alors que le second est un roman. Malgré cela, il s'agit de deux ouvrages où le contexte que nous avons présenté et analysé dans ce premier chapitre est bien présente : l'étiquette, le contrôle de soi, la dissimulation et la capacité de gérer des situations complexes, même sur le plan émotif, seront des aspects soulignés à plusieurs reprises et composant la nature elle-même des ouvrages. Après avoir identifié le cadre dans lequel nous nous trouvons, nous essayerons de comprendre comment l'amour, dans un contexte de déguisement, peut s'exprimer, d'un point de vue aussi bien verbal que physique.

---

<sup>27</sup> Desjardins Lucie, « Le langage du corps comme langage de l'âme et des passions », *Littératures classiques*, 50, 2004, p. 285.

## CHAPITRE 2 :

### *PHÈDRE DE RACINE*

Si nous parlons de l'âge d'or du théâtre français, nous pensons directement au XVII<sup>e</sup> siècle, apogée du classicisme avec les auteurs Pierre Corneille, Jean Racine et Molière.

L'art théâtral était fortement apprécié, même au pouvoir : pensons que le Cardinal de Richelieu avait destiné, dans son Palais Cardinal, tout un espace pour la récitation.

De plus, cette mode, si de mode nous pouvons parler, occupait les écrivains aussi, s'occupant de composer des traités pour la correcte composition des pièces. L'exemple le plus prestigieux est Nicolas Boileau, avec son *Art poétique* de 1674.

Pour revenir à notre sujet, *Phèdre* est une tragédie en cinq actes, composée par Jean Racine et parue le 1<sup>er</sup> janvier 1677 à Paris sous le titre de *Phèdre et Hippolyte*. L'abréviation du titre arrivera avec la deuxième édition, celle des *Œuvres complètes* de l'auteur de 1687. *Phèdre*, suivant *Iphigénie*, est la dernière tragédie profane de l'auteur, écrite avant un silence duré douze ans, qui a vu l'auteur travailler pour le roi Louis XIV, duquel il était l'historiographe.

Pour son œuvre, Racine choisit un sujet célèbre de la tragédie classique : l'histoire de Phèdre et de son amour impossible pour Hippolyte. L'auteur, pour sa composition, s'est inspiré des sources de l'antiquité Sénèque et Euripide, dont l'intrigue a été modifiée et enrichi. Cependant, ce n'est pas la première fois que ce sujet est représenté sur scène : de nombreux d'autres écrivains ont repris cet amour coupable, très récurrent à l'époque.

La pièce raconte l'histoire de Phèdre, femme de Thésée, roi d'Athènes, tombant amoureuse d'Hippolyte, son beau-fils. Cet amour est voulu par Vénus et l'impossibilité de le refuser rend Phèdre, à ses propres yeux, innocente, tandis qu'une partie d'elle ne peut que s'en

assumer la responsabilité. Cette passion incontrôlable la pousse à tout avouer à Œnone, sa nourrice et complice fidèle, et après à Hippolyte lui-même, sous conseil de cette dernière, au moment où l'on croyait Thésée mort.

Cependant, la sorte, se moquant de l'héroïne, voit le retour de Thésée, d'où le fort égarement de Phèdre. Hippolyte est étonné, et même épouvanté, des sentiments de sa marâtre ; de plus, il ne partage pas ce qu'elle éprouve, puisqu'il aime Aricie, la seule survivante du massacre des Pallantides. À ce moment-là, Phèdre ne sait plus comment agir. Après un refus initial, elle décide de se fier de sa nourrice et d'annoncer à Thésée que, pendant son absence, Hippolyte lui avait fait des avances. Le père veut ainsi sa vengeance : il maudit son fils et il appelle la colère de Neptune.

Racine a ici voulu atténuer la faute de Phèdre, en changeant l'histoire. Dans la pièce de Sénèque et d'Euripide, c'était l'héroïne qui accusait Hippolyte, pour après se tuer sans avouer sa faute. Dans la pièce de Racine, en revanche, c'est Œnone qui l'accuse et Phèdre avouera tout à son époux.

La tentative d'Hippolyte de se démontrer innocente, en avouant aussi son amour prohibé pour Aricie, échoue : le père ne lui croit pas. Phèdre comprend son erreur et désire tout avouer à Thésée mais la découverte de l'amour d'Hippolyte pour Aricie la rend jalouse et, par conséquent, elle se tait. À ce moment-là, elle se rendra compte de la gravité de la situation, ne sachant plus quoi faire. Elle blâmera Œnone pour lui avoir donné des mauvais conseils et cette colère poussera la nourrice à se suicider, en se jetant dans la mer. De la même sorte, Hippolyte aussi mourra, tué par le monstre marin invoqué par Neptune. La pièce se conclut avec Phèdre qui, agonisant pour avoir ingéré un poison, avoue tout à son époux en lui demandant pardon.

Comme nous l'avons déjà souligné, cette pièce s'insère dans le panorama théâtral classique de l'époque, prévoyant le respect des règles aristotéliennes : unité de temps, de lieu et d'action sont à la base pour une pièce réussite et appréciée par le public de l'époque. De la sorte, la représentation devait aussi être vraisemblable, caractéristique liée à la

*mimesis*, et elle devait respecter la bienséance, tantôt interne tantôt externe. Finalement, le but de Racine était la *catharsis* : comme le suggérait Aristote, le théâtre devait causer terreur et compassion chez le spectateur, afin de le purger de ses passions.

### **La passion coupable de Phèdre**

« La fille de Minos et Pasiphaé »<sup>28</sup>. Présentée par cette périphrase par Hippolyte au début de la pièce, la question de la descendance de Phèdre occupe immédiatement une place importante et significative dans l'ouvrage. C'est là que nous trouvons les origines de la passion pour Hippolyte, engendrée par Vénus et par son désir de vengeance, qui frappe les générations de la lignée du Soleil, et la mère Pasiphaé et ses filles Phèdre et Ariane. Le Soleil avait dévoilé les amours illicites de Venus qui, tout en étant marié avec Volcan, entretenait plusieurs relations avec Mars et Adonis. Cette révélation a déchaîné la fureur de la Déesse, qui a juré de se venger de toute leur lignée : il s'agit donc d'une vengeance divine, à laquelle aucun individu peut s'opposer ou essayer de vaincre.

À cet égard, Raymond Picard, dans sa préface à l'édition de *Phèdre* publiée en 2000, écrit :

Vénus habite Phèdre dont elle a fait sa proie et se confond avec sa chair la plus intime : Phèdre ne saurait la fuir sans se fuir elle-même. Or, cette malédiction pèse sur des crimes dont Phèdre n'a pas été complice : la vengeance divine poursuit en Phèdre et s'attaque à son sang<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 31.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 13.

Cette rancune, en effet, avait frappé Pasiphaé en la faisant tomber amoureuse d'un taureau. Cette relation absurde et monstrueuse, dépassant chaque code moral, culminait avec la naissance du Minotaure, créature demi-humaine et demi-animale enfermée dans le labyrinthe de Crète. Cette même volonté de prendre sa revanche pousse la Déesse à engendrer un autre amour illicite, bien que moins monstrueux, celui de Phèdre pour Hippolyte, fils de Thésée, époux de l'héroïne. En fait, il ne s'agirait pas proprement d'inceste, mais uniquement d'adultère, puisque Phèdre n'est que la femme de Thésée, et il n'y a pas de parenté entre elle et le fils de son mari. Malgré cela, pour la morale de l'époque, cette relation serait en tout cas inappropriée et scandaleuse. Ce qui comptait, et Picard aussi le souligne, c'était que tous les personnages de la pièce considéraient que l'amour de Phèdre était incestueux. « Je respire à la fois l'inceste et l'imposture »<sup>30</sup>, admettait Phèdre elle-même.

En revanche, de l'autre côté, il y a le père de Phèdre, Minos, roi de Crète et symbole d'honnêteté et de justice et dont la sagesse l'amènera à devenir le juge des enfers.

La parentalité de l'héroïne voit ainsi un mélange de deux pôles complètement opposés : d'un côté, sa mère, victime d'un éros effréné et monstrueux qui la poussera à procréer avec un taureau ; de l'autre, son père, un homme dont la justesse lui fera gagner le rôle de juges de damnés.

Phèdre se trouve ainsi entre deux feux, victime d'un déchirement cruel qui voit ses origines, comme nous l'avons pu comprendre, chez ses parents.

Cette contradiction peut même se traduire à travers la lutte entre la lumière, vu que sa mère, dont le nom dérive du grec Πασιφάη (« celle qui resplendit à tous »), est la fille du Soleil, et l'obscurité, puisque son père juge les âmes aux Enfers.

---

<sup>30</sup> *Id.*, p. 102.

Phèdre est donc déchirée entre le désir de la lumière, or l'accomplissement de sa passion, et la recherche des ténèbres, à savoir la volonté de se cacher puisque consciente de sa culpabilité et de l'horreur de son désir. Le binôme lumière-ténèbres surviendra en plusieurs occasions dans la pièce, même d'un point de vue linguistique, surtout dans les extraits que nous reporterons dans le texte pour notre analyse.

La condition de Phèdre est présentée déjà dans la préface du livre : de cette sorte, le lecteur est informé de sa condition avant même d'entrer dans l'histoire. La question de la culpabilité de l'héroïne nous est montrée pour la première fois à travers les mots de l'auteur, soulignant qu'elle n'est « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente »<sup>31</sup>.

Et après, Racine continue :

elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté<sup>32</sup>.

Ce faisant, l'on présente au lecteur, dès le début, la question définissant le fil conducteur de toute la pièce : Phèdre est effectivement coupable ? Il nous est peut-être possible de penser que les mots de l'auteur nous présentent une sorte de justification, si de justification nous pouvons parler, de l'incident : elle n'a pas pu ni choisir ni refuser sa passion pour

---

<sup>31</sup> *Id.*, p. 22.

Auteur assez prolifique, Racine s'est aussi occupé, tout au long de sa carrière, de réfléchir sur le théâtre et sur son développement. La réflexion méta-théâtrale accompagne ainsi très souvent ses ouvrages, non pas sous forme de traités proprement dits, mais à travers ses préfaces, faisant office de manifeste théâtrale. En nous liant à la phrase « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », nous soulignons la présence d'une expression très similaire dans la préface d'*Andromaque* : Racine nous dit que les personnages tragiques ne sont « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants ». Cette phrase, dévoilant la conception de l'auteur à propos du héros tragique, pourrait se lier à l'image de Phèdre à laquelle le spectateur (ou lecteur) ne peut rejeter complètement la faute puisque ce n'est pas elle qui choisit de qui tomber amoureuse.

<sup>32</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 22.

Hippolyte. N'étant pas maître de ses sentiments, qui étaient, de plus, voulus par une déesse, que pouvait-elle faire ?

Dans sa préface de 1950 à la pièce, Raymond Picard traite la complexité du personnage de Phèdre et, pour ce faire, il fait un pas en arrière : à travers une brève digression, il nous donne les caractéristiques principales des personnages archétypiques des pièces de l'auteur. D'un côté, il y a les personnages comme Hermione et Oreste, qui sont possédés par une passion effrénée et qui cherchent à la satisfaire de toutes les manières possibles ; de l'autre, les personnages comme Titus ou Monime qui tentaient à tout moment de soumettre ce qu'ils éprouvaient avec leur conduite et leur rationalité.

Cependant, en parlant de Phèdre, il n'est pas possible d'opérer une division aussi nette. Elle, en effet, se place au milieu et réunit ces deux systèmes de référence : tout en se confondant avec sa passion (et nous le faisons aussi à son égard) elle sait comment agir et elle est consciente de l'horreur de son inclination.

Picard, à ce propos, nous dit :

Phèdre peut [...] mettre assez d'intervalle entre soi et soi, pour se connaître, se juger et se condamner ; mais ils sont vains, ces regards d'horreur que Phèdre jette sur elle-même. [...] Chez Phèdre cette lucidité morale demeure inefficace, et ne fait que nourrir le tragique d'un personnage où le sentiment de la dégradation morale s'ajoutera aux souffrances d'un amour sans espoir<sup>33</sup>.

Ce personnage est ainsi soumis à une passion qu'il n'arrive pas à maîtriser et qu'il hait, auquel il s'abandonne mais auquel, au même temps, il essaye d'échapper.

Ce faisant, le tragique psychologique, celui lié à l'amour, et le tragique moral, celui de la perte de la dignité, se réunissent dans une seule (et unique) pièce de Racine.

---

<sup>33</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 8.

Pour reprendre la question laissée ouverte précédemment, nous croyons que réduire la responsabilité de Phèdre à des causes de force majeure dissoudrait la personnalité de l'héroïne et rendrait la tragédie une sorte de « pantomime théologique »<sup>34</sup>.

Certes, la fatalité<sup>35</sup>, tantôt religieuse tantôt dynastique, est bien présente dans la pièce et elle joue un rôle significatif dans la naissance de cet amour erroné. Seulement pour cela nous devrions considérer Phèdre comme une victime innocente de la méchanceté et de la volonté incontrôlable d'une déesse. Ainsi, nous parlerions de « marionnette sacrée »<sup>36</sup>, pour reprendre l'expression de Picard.

Cependant, il faut aussi prendre en compte une autre perspective : celle de la force. La fatalité dont nous parlons nous amène à considérer le personnage féminin comme faible et incapable de prendre ses propres décisions, pour lesquelles il impute la responsabilité à quelqu'un d'autre.

Bref, une *marionnette* en proie aux passions et aux volontés autrui.

Il est aussi important de souligner, et c'est là où notre question s'enracine, que cette faiblesse suppose nécessairement la présence de la force : la première n'existerait pas sans la seconde. Essayer de résister à un désir et chercher à ne pas l'accomplir accentue la résistance et remarque la passion qui engendre cette même force.

Il s'agit donc d'un *drame de la liberté*, formule empruntée à Picard. Et cela pourquoi la démarche infernale de Phèdre s'appuie sur des raisons qui n'ont rien d'extraordinaire : Phèdre perçoit ses actions et ses sentiments pilotés par Vénus mais, en réalité, ce n'est que la mortelle Phèdre qu'anime la pièce. À titre d'exemple, l'aveu de l'héroïne, était-il vraiment nécessaire ? Elle ne pouvait pas se réserver sur cet incident et éventuellement se laisser mourir en réprimant sa passion jusqu'à la fin ? L'aveu qu'elle fait dirige défavorablement sa destinée et inscrit sa passion dans l'ordre de la vérité.

---

<sup>34</sup> *Id.*, p.14.

<sup>35</sup> Pour définir le concept de la fatalité reprenons les mots que Roland Barthes utilise dans son œuvre *Sur Racine* : « un simple rapport, à l'origine purement circonstanciel [...] est converti en véritable donnée biologique, la situation en sexe, le hasard en essence ». Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 66.

<sup>36</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 14.

Pour clore notre réflexion sur cette question, reprenons les mots utilisés par Picard pour résumer le binôme culpabilité-innocence relatif à la posture de l'héroïne :

Dans le déroulement tout psychologique de la pièce, non seulement l'efficacité du destin n'apparaît guère, mais encore il semble que le personnage utilise l'image de la fatalité, tantôt comme un moyen d'action, tantôt comme une excuse ou un déguisement de ses faiblesses. [...] Elle se croit une victime des vengeances célestes ; mais les dieux ne sont pas autre chose que la personnification de nos limites<sup>37</sup>.

### **Les trois aveux de l'héroïne**

Comme nous l'avons prévu précédemment, Phèdre, avec sa parole, change la réalité, chaque fois de manière différente, en faisant prendre une certaine tournure à sa destinée.

Nous pouvons individuer trois moments dans la pièce où la parole de l'héroïne change l'avenir, le sien et celui des autres personnages, et l'histoire reportée sur scène : les trois aveux de cet amour illicite. La première confession est celle faite à la nourrice Œnone, la deuxième se dirige à Hippolyte tandis que la dernière s'adresse à Thésée, en achevant le spectacle.

---

<sup>37</sup> *Id.*, p. 16.

### L'aveu à C enone (acte I, scène III)

Dans cette scène, les deux interlocutrices sont Phèdre et sa nourrice C enone, au début de la pièce. Racine met ici en place le caractère tragique de la pièce en se servant du premier aveu de la femme.

Ci-après nous reprenons le texte pour après l'analyser et nous pencher sur les traits caractéristiques du dialogue.

*C ENONE*

*Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai vers es,  
Par vos faibles genoux que je tiens embrass es,  
D elivrez mon esprit de ce funeste doute.*

245

*PHÈDRE*

*Tu le veux ? lève-toi.*

*C ENONE*

*Parlez : je vous écoute.*

*PHÈDRE*

*Ciel ! que lui vais-je dire ? et par où commencer ?*

*C ENONE*

*Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.*

*PHÈDRE*

*  haine de Vénus !   fatale colère !  
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !*

250

*C ENONE*

*Oublions-les, madame ; et qu'à tout l'avenir  
Un silence éternel cache ce souvenir.*

PHÈDRE

*Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée,  
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !*

CENONE

*Que faites-vous, Madame ? Et quel mortel ennui  
Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui ?*

255

PHÈDRE

*Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable  
Je péris la dernière et la plus misérable.*

CENONE

*Aimez-vous ?*

PHÈDRE

*De l'amour j'ai toutes les fureurs.*

CENONE

*Pour qui ?*

260

PHÈDRE

*Tu vas ouïr le comble des horreurs...  
J'aime... À ce nom fatal, je tremble, je frissonne.  
J'aime...*

CENONE

*Qui ?*

PHÈDRE

*Tu connais ce fils de l'Amazone,  
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé ?*

CENONE

*Hippolyte ? Grands dieux !*

PHÈDRE

*C'est toi qui l'as nommé !*

ŒNONE

*Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.* 265

*Ô désespoir ! ô crime ! ô déplorable race !*

*Voyage infortuné ! Rivage malheureux,*

*Fallait-il approcher de tes bords dangereux ?*

PHÈDRE

*Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée*

*Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,* 270

*Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,*

*Athènes me montra mon superbe ennemi.*

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;*

*Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;*

*Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;* 275

*Je sentis tout mon corps et transir et brûler.*

*Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,*

*D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.*

*Par des vœux assidus je crus les détourner :*

*Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ;* 280

*De victimes moi-même à toute heure entourée,*

*Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée.*

*D'un incurable amour remèdes impuissants !*

*En vain sur les autels ma main brûlait l'encens :*

*Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,* 285

*J'adorais Hippolyte ; et le voyant sans cesse,*

*Même au pied des autels que je faisais fumer,*

*J'offrais tout à ce Dieu que je n'osais nommer.*

*Je l'évitais partout. Ô comble de misère !*

*Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.* 290

*Contre moi-même enfin j'osai me révolter :*

*J'excitai mon courage à le persécuter.*

*Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre,*

*J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ;*  
*Je pressai son exil ; et mes cris éternels* 295  
*L'arrachèrent du sein et des bras paternels.*  
*Je respirais, Œnone ; et depuis son absence,*  
*Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence.*  
*Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis,*  
*De son fatal hymen je cultivais les fruits.* 300  
*Vaines précautions ! Cruelle destinée !*  
*Par mon époux lui-même à Trézène amenée,*  
*J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :*  
*Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.*  
*Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :* 305  
*C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.*  
*J'ai conçu pour mon crime une juste terreur ;*  
*J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur ;*  
*Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,*  
*Et dérober au jour une flamme si noire :* 310  
*Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats ;*  
*Je t'ai tout avoué ; je ne m'en repens pas,*  
*Pourvu que de ma mort respectant les approches,*  
*Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,*  
*Et que tes vains secours cessent de rappeler* 315  
*Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler<sup>38</sup>.*

Dans ce dialogue, nous voyons pour la première fois l'expression de l'amour coupable de Phèdre qui ouvre la voie à ses confessions avec sa nourrice Œnone. Cette dernière, en tant que servante, remplirait le rôle de confidente selon la tradition théâtrale classique, alors qu'ici son personnage est bien plus complexe et il intervient significativement dans le déroulement de l'histoire.

---

<sup>38</sup> *Id.*, vv. 243 – 316.

À cet égard, elle nous donne des informations importantes : elle nous dit qu'elle a tout laissé pour Phèdre (« mon pays, mes enfants, pour vous j'ai quitté », v. 235) et pour s'occuper d'elle (« Songez-vous qu'en naissant mes bras vous ont reçue ? », v. 234).

Déjà à partir de cela nous comprenons qu'entre Phèdre et sa nourrice il y a une relation étroite, de confiance et de support. Ce lien se traduit en souffrance et chagrin, de la part de la nourrice, pour la douleur de Phèdre, d'où plusieurs mots ou expressions utilisés par C none relativement à l'état de l'héroïne (« ma juste douleur », « l'horreur », « au nom des pleurs que pour vous j'ai vers es », etc.).

L'échange communicatif se développe grâce aux questions pressantes de C none, qui, en position de grand respect (« Par vos faibles genoux que je tiens embrassés », v. 244) essaye de faire parler Phèdre et de lui faire avouer ce qu'elle éprouve. Pour ce faire, la nourrice utilise le questionnement (« Que faites-vous, madame ? », « Aimez-vous ? ») et des injonctions (« D livrez mon esprit de ce funeste doute », « Oublions-les, Madame »), mais aussi des reproches et relatives au passé (« au nom des pleurs que pour vous j'ai versés », v. 243) et concernant l'attente de l'aveu (« Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser », v. 248). Finalement, pour convaincre Phèdre, c'est C none qui prend sur elle-même la faute : « c'est toi qui l'as nommé ! » (v. 264).

Toutes ces stratégies amènent à la confession de Phèdre et elles intègrent le public dans ce qui est en train de se passer dans l' me de la femme.

De plus, nous pouvons constater que la première partie du dialogue se compose de questions rapides et breves, qui démontrent qu'en réalité les deux interlocutrices parlent mais ne communiquent pas vraiment. L'échange se fait assez vite et le rythme augmente sensiblement.

L'acm  est atteinte quand C none comprend pour qui Phèdre a des sentiments, à savoir Hippolyte, nommé deux fois avec les deux périphrases « fils de l'Amazone » et « Ce prince si longtemps par moi-même opprimé », périphrases gardant le mystère sur l'identité de l'homme.

Successivement, une fois que Phèdre commence à s'exprimer, elle nous offre une sorte de monologue où tout est expliqué : sa condition, ses émotions, comment elle a essayé de réagir et quelle est sa solution.

Son discours s'ouvre sur l'explication de son amour et donc de de sa descendance : « mon mal vient de plus loin » (v. 269). Cette phrase introduit dans le texte un fort effet de suspense puisque la révélation qui suit est sévèrement chargée d'un point de vue émotif. Celle-ci, en outre, est produite à travers certains temps verbaux, nous donnant l'idée du basculement de la situation. Phèdre, pour parler de son union avec Thésée utilise le plus que parfait (« je m'étais engagée », v. 270) et l'imparfait (« mon bonheur semblait être affermi », v. 271). Ce dernier, avec le verbe « sembler », nous fait comprendre qu'en réalité elle n'a pas réussi à atteindre son bonheur. De plus, le basculement arrive avec le passé simple : « Athènes me montra mon superbe ennemi » ; elle a rencontré Hippolyte pour la première fois pendant la célébration de son mariage avec Thésée. Nous constatons donc, dans la même occasion, le mélange entre l'amour qui ne la rendra jamais heureuse et l'amour impossible, qui la conduira à la mort. Les vers qui suivent nous montrent les effets de cet amour pour son beau-fils :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;  
Je sentis tout mon corps et transir et brûler<sup>39</sup>.

La célèbre expression « je le vis, le rougis, je pâlis à sa vue » (v. 273) nous montre l'importance du regard, qui occupe une place fondamentale dans la naissance de l'amour lui-même, puisque c'est à travers les yeux que l'image de l'aimée demeure gravée à jamais dans le cœur de l'amant.

---

<sup>39</sup> *Id.*, vv. 273 – 276.

« Le héros y est saisi, lié comme dans un rapt, et ce saisissement est toujours d'ordre visuel : aimer, c'est voir »<sup>40</sup>.

Si nous analysons cette phrase, nous pouvons la diviser en trois parties. La première est « je le vis » : il s'agit de l'apparition d'Hippolyte, exprimée de façon très simple et neutre, raison pour laquelle elle entre en conflit avec le vers précédent (« Athènes me montra mon superbe ennemi », v. 272).

Successivement, prenons « je rougis » : en voyant Hippolyte, l'effet du désir survient rapidement sur le corps de Phèdre, en la faisant rougir de manière incontrôlée.

Finalement, nous considérons « je pâlis » : le désir, la faisant rougir, laisse immédiatement place à la raison, qui chasse le sang fait monter par la passion. Dès le début, nous voyons le sentiment de culpabilité chez la femme, qui entend déjà la gravité de son inclination.

Dans cette expression, plusieurs sont les éléments qui entrent en jeu : on passe par l'œil (« je le vis »), par le visage, et donc le corps, (« je rougis ») et par l'esprit, dans ce cas l'angoisse, (« je pâlis »), pour enfin revenir à la vue (« à sa vue »). De plus, la virgule rythme la phrase, en en rendant la lecture plus lente et soucieuse.

Comme il nous est possible de constater, le rythme met en évidence les sensations évoquées : le premier vers (« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue », v. 273) met en place un rythme ternaire et les assonances en « i » imitent le gémissement. Finalement, l'expression « et transir et brûler » renforce le trouble en nous donnant une antithèse, rendue par le parallèle entre la chaleur et la froideur, éminent dans la poésie amoureuse. Phèdre se voit maintenant incapable d'agir, privée de la vue et de la parole : « Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler » (v. 275). Elle est complètement prise au piège.

Il est aussi important de souligner que l'« âme éperdue » dont la femme parle représente le degré maximal de l'incontrôlabilité de soi-même : Phèdre est aussi en péril envers les Dieux, d'où les vers suivants qui traitent de sa lignée et de la vengeance de Vénus (vv. 277 – 278).

---

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 19.

L'héroïne est ainsi écrasée par une fatalité qui la dépasse complètement, rendue, d'un point de vue sonore, par la rime « redoutables // inévitables » (vv. 277 – 278).

À partir du vers 279, elle explique à Œnone et au public qu'elle a essayé plusieurs fois d'apaiser Vénus. Elle a prié la déesse (« par des vœux assidus je crus les détourner », v. 279), elle se propose de lui « lui bâtir un temple » (v. 280) et de l'orner, mais chaque fois elle n'a obtenu rien : sa destinée ne peut pas changer (d'où les privatifs « incurables », « impuissants » et l'adverbe « en vain »).

Phèdre essaie aussi de résister et de refuser cet amour (« contre moi-même enfin j'osai me révolter », v. 291) pour pouvoir se libérer de cette sorte de malédiction. Cela est démontré même à travers la langue puisque sa volonté de reprendre le contrôle est traduite par le fait de parler avec la première personne (« j'excitai », « j'affectai », « je pressai », etc.).

De plus, la relation triangulaire qui s'établit entre les trois personnages est ramenée sur scène de manière très efficace :

J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ;  
Je pressai son exil ; et mes cris éternels  
L'arrachèrent du sein et des bras paternels<sup>41</sup>.

Dans ces trois vers, nous voyons Phèdre, l'« injuste marâtre » et Thésée, désigné avec « sein et bras paternels », entre lesquels s'insère Hippolyte, dont la position est mise en évidence par le verbe « arrachèrent ».

Cette sorte de monologue de Phèdre fait vivre à la fois à la nourrice et aux spectateurs (ou lecteurs) ce qu'elle est en train de vivre : nous comprenons son état d'âme, ses difficultés, son malheur et, de cette manière, nous sommes émotivement insérés dans cette question.

---

<sup>41</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 47.

Entre les vers 297 et 300, il arrive un moment d'apaisement avec l'éloignement d'Hippolyte : « Je respirais, Œnone », « Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence » et la rime « absence // innocence ». Mais son retour (« J'ai revu l'ennemi », v. 303) arrive vite et il plonge à nouveau Phèdre dans le désarroi et de désespoir (« Vaines précautions ! Cruelle destinée ! », v. 301), si forts qu'ils lui causent de la douleur physique, d'où l'image du sang à travers la métaphore « ma blessure trop vive aussitôt a saigné » (v. 304).

Phèdre a tout fait pour esquiver le problème ou pour trouver des solutions : prier Vénus, lui construire un temple, éviter Hippolyte et l'éloigner, essayer de le détester, mais rien ne s'est révélé capable de la sauver de sa douloureuse destinée.

C'est pour cela qu'elle considère la mort comme seul moyen de se libérer de sa peine et de reposer en paix. Cependant, il faut souligner que les expressions avec lesquelles elle pense au suicide « Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire » (v. 309) et « et dérober au jour ne flamme si noire » (v. 310) supposent qu'elle ne révèle pas son secret. L'oxymore « flamme noire » nous envoie une image grave et obscure, à partir de quelque chose qui n'existe pas, qui serait contre-nature, aussi bien que l'amour de Phèdre pour son beau-fils.

À la fin de son discours, Phèdre s'adresse à Œnone, en lui disant :

Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats ;  
Je t'ai tout avoué ; je ne m'en repens pas,  
Pourvu que de ma mort respectant les approches,  
Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,  
Et que tes vains secours cessent de rappeler  
Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler<sup>42</sup>.

Les « injustes reproches » et les « vaines secours » représentent les tentatives de la nourrice de dissuader l'héroïne de celle qu'elle considère être la seule solution.

---

<sup>42</sup> *Id.*

L'énoncé de Phèdre se conclut avec une évocation poétique de la vie se terminant avec un dernier souffle. Avec cette conclusion, au spectateur ne reste que se demander si Œnone réussit vraiment à faire changer d'avis Phèdre.

Il s'agit d'un texte complexe, tantôt pour les contenus tantôt pour les stratégies linguistiques utilisées et, à cet égard, plusieurs sont les facteurs qui entrent en jeu.

Premièrement, considérons l'agitation du moment, s'exprimant linguistiquement à travers une ponctuation expressive, et interrogative et exclamative, et plusieurs apostrophes (« Ô haine de Vénus ! Ô fatale colère ! », « Ô désespoir ! Ô crime ! Ô déplorable race ! »).

Cette agitation traduit une passion profonde, qui s'enracine dans le cœur de Phèdre sans lui laisser aucune échappatoire. La passion trouve son expression par des noms, des verbes et des adjectifs, notamment « fureur », « affreux destin », « colère », « j'aime » et « amour » (répétés trois fois), « trouble », « cruelle », etc. Certains de ces mots emmènent avec eux une signification et cela est attribuable à l'étymologie du mot « passion », dérivant du latin *passio*, traduisible avec « souffrance ». La passion, en effet, dans le théâtre de Racine, est vécue comme une véritable maladie.

De plus, elle nous renvoie au *topos* littéraire de l'amour avec ses majeures manifestations : Phèdre, en effet, nous parle du coup de foudre qui s'est produit au rivage de Trézène, lieu de la première rencontre entre elle et Hippolyte. L'*innamoramento* nous renvoie aussi à la poésie de Pétrarque et des poètes de la Pléiade.

Par rapport à cela, on reprend aussi la couleur rouge, symbole de la passion mais aussi du sang, souvent utilisée pour mettre en place des images canoniques du sentiment amoureux et de la douleur que ce dernier produit chez l'amant. Dans l'énoncé de Phèdre, la couleur rouge se traduit aussi par la rougeur qui colore le visage de la femme, rougeur trahissant son désir. À cela, nous relions aussi l'image du feu, symbole de l'éros et élément canonique de l'amour. Dans ce cas, il apparaît dans plusieurs façons, voire « brûler » et « flamme », répétés deux fois, « ardeur » et « chaleur ».

Comme nous l'avons souligné précédemment, la souffrance est un sujet très présent dans le discours de Phèdre et dans la pièce tout entière, vu le caractère tragique de cet amour, qui ne pourra jamais aboutir à une relation heureuse. Il en dérive l'utilisation du champ lexical de la souffrance et du crime, jusqu'à arriver à celui de la mort : « ma juste douleur », « l'horreur », « je meurs », « funeste », « mourez donc », « chez les morts », « mortel ennui », « remords », « sang innocent », « criminelles », « affreux projet », « aveu », « mon crime ».

Strictement liés au but du théâtre classique<sup>43</sup>, même l'horreur (« tu vas ouïr le comble des horreurs », « à ce nom fatal, je tremble, je frissonne », « contre moi-même enfin j'osai me révolter », « crime », « terreur ») et la compassion (« D'un incurable amour remèdes impuissants ! », « Ô haine de Vénus ! », « Cruelle destinée ! ») apparaissent dans le texte, en nous donnant à nouveau l'idée de la fatalité.

Pour conclure notre analyse, nous pouvons aussi souligner la présence de l'enseignement janséniste dans le texte, dérivant de l'éducation strictement religieuse reçue par l'auteur. Cet enseignement prévoyait une morale austère et la condamnation de toute sorte d'excès, y compris l'amour, considéré comme une passion délétère qui détournait l'homme des Dieux et du culte de ces derniers. Dans la pièce, en effet, l'amour de Phèdre pour Hippolyte est méconsidéré et le désir dont on parle est toujours désigné de façon néfaste (« mon crime », v. 266).

---

<sup>43</sup> Selon la tradition aristotélicienne, le théâtre avait le but de plaire et de toucher, de susciter de la compassion, et même de la terreur, chez le spectateur. De cette manière, se produisait la *catharsis*, à savoir la purification de l'âme de celui qui y assistait.

Nicolas Boileau, à ce propos, dans son *Art poétique* de 1674, écrivait : « Que dans tous vos discours la passion émue / Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue. / Si d'un beau mouvement l'agréable fureur / Souvent ne nous remplit d'une douce terreur ». Œuvre disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau\\_-\\_Œuvres\\_poétiques/L'Art\\_poétique](https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_Œuvres_poétiques/L'Art_poétique), consultée le 20 février 2023.

## L'aveu à Hippolyte (acte II, scène V)

PHÈDRE

*Ah ! Cruel, tu m'as trop entendue.* 670  
*Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.*  
*Hé bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur.*  
*J'aime ! Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,*  
*Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même ;*  
*Ni que du fol amour qui trouble ma raison* 675  
*Ma lâche complaisance ait nourri le poison.*  
*Objet infortuné des vengeances célestes,*  
*Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.*  
*Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc*  
*Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;* 680  
*Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle*  
*De séduire le cœur d'une faible mortelle.*  
*Toi-même en ton esprit rappelle le passé.*  
*C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé.*  
*J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.* 685  
*Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.*  
*De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?*  
*Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.*  
*Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.*  
*J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.* 690  
*Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,*  
*Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.*  
*Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,*  
*Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?*  
*Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,* 695  
*Je te venais prier de ne le point haïr.*  
*Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime !*  
*Hélas ! je ne t'ai pu parler que de toi-même.*

*Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.*  
*Digne fils du héros qui t'a donné le jour,* 700  
*Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.*  
*La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !*  
*Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.*  
*Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.*  
*Impatient déjà d'expié son offense,* 705  
*Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.*  
*Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,*  
*Si ta haine m'envie un supplice si doux,*  
*Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,*  
*Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.* 710  
*Donne<sup>44</sup>.*

Nous avons ici repris l'aveu que Phèdre fait à Hippolyte dans le deuxième acte, cinquième scène : en croyant son Thésée mort, elle décide de se libérer et de tout admettre. Le secret révélé, on apprend que Thésée n'était pas mort. Le sort se moque ainsi de Phèdre, qui reste consternée : elle ne sait plus comment agir.

L'aveu que Phèdre adresse à Hippolyte voit sur scène Œnone aussi, compagne fidèle de Phèdre, et il constitue une véritable libération : l'héroïne n'est plus capable de se retenir, au point qu'elle interrompt Hippolyte parlant (« et je vais... », v. 670) avec une tirade de quarante vers.

L'aveu, en soi, est très bref : « J'aime », nous dit Phèdre au vers 673. Avec la première personne du singulier, elle prend avec brutalité la responsabilité de sa passion – responsabilité qui, au même temps, est rejeté sur les dieux. Fil conducteur de toute la pièce, nous retrouvons ici le binôme culpabilité-innocence de Phèdre : elle se décrit à la fois comme coupable mais aussi comme innocente. Dans le texte, en effet, nous pouvons constater une double attitude de l'héroïne, qui continue à

<sup>44</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 68 – 69.

souligner que cet amour, tout en étant engendré par la volonté divine, et donc implacable, lui provoque de l'horreur et, pour cela, la pousse à essayer de s'en libérer, comme si c'était elle la responsable.

Après cet aveu très bref, elle accuse les Dieux d'avoir causé cet amour:

Objet infortuné de vengeances célestes

[...]

Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc

Ont allumé le feu fatal à tout mon sang

Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle

De séduire le cœur d'une faible mortelle<sup>45</sup>.

Elle, de sa part, essaye de résister à Hippolyte, en se montrant odieuse et en le chassant (« C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé / J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine. / Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine », vv. 684 – 686), mais tous ses efforts se sont démontrés vains (« inutiles soins », v. 687).

Dans cette tirade, Phèdre met en place des sentiments contrastants : si d'un côté elle se croit innocente, de l'autre elle se sent coupable puisque le sentiment qu'elle éprouve la dégoûte.

Successivement, elle ne s'adresse pas uniquement à Hippolyte, le destinataire de son aveu, mais aussi à elle-même. Avec la première personne du singulier elle constate ses états d'âme, en témoignant ainsi une démarche introspective : « Je t'en ai dit assez », « J'aime », « je m'approuve moi-même », « Je m'abhorre », « Je le sens », « De quoi m'ont profité mes inutiles soins ? », « Que dis-je ? ».

Toutefois, elle utilise parallèlement aussi la troisième personne du singulier, pour se distancier d'elle-même et de l'horreur de son sentiment : « connais donc Phèdre et toute sa fureur » (v. 672).

Le sens de culpabilité lui fait prononcer la sentence « Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite », pour après se juger elle-même (« La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ! », v. 702). La sentence reprise amène

---

<sup>45</sup> *Id.*

Phèdre, sachant l'horreur de son désir, à demander à Hippolyte de la punir : « Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour » (v. 699), « Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper » (v. 704) ou encore « Frappe » (v. 707). Elle veut être tuée par la main de son beau-fils.

La seule solution semble ainsi être l'exclusion du monde de « ce monstre affreux » (v. 703), pléonasme avec lequel Phèdre définit elle-même.

Ce discours met en évidence l'isolement de Phèdre : personne ne l'interrompt et Hippolyte ne lui répond pas, ni verbalement ni physiquement, puisqu'il ne la tue pas. Les deux interlocuteurs sont muets de stupéfaction et cela ne fait que ressortir la solitude de Phèdre dans son terrible aveu.

La passion de Phèdre est exprimée de plusieurs façons, et physique et linguistique. D'un point de vue comportemental, la femme est très inquiète : questions rhétoriques soulignant sa faute, exclamations fortes, volonté de mourir pour mettre fin à sa souffrance, etc. Son agitation se traduit même par des contradictions : elle rejette la faute, au même temps, sur elle-même et sur les circonstances externes qui l'ont conduite à tout cela.

La passion dont on parle est la même du premier aveu, encore strictement liée à la souffrance physique et morale (« mon flanc », « mon sang », « le cœur », « tremblante », « feu », « fatal », « languir », « larmes », etc.). Elle décrit son amour en tant que « fureur » (v. 672) qui brûle (d'où les images liées au feu, comme « feux », « feu fatal »), mais aussi comme une folie (« fol amour qui trouble ») et comme un mal (« poison »).

À ce moment-là, elle comprend que la mort toute seule peut l'aider à « expier son offense », d'où l'exhortation à Hippolyte à la tuer.

Les verbes « frappe » et « donne », injonctions à l'impératif, soulignent sa détermination à mourir.

Toutefois, malgré sa volonté, Hippolyte ne cède pas et il préfère s'en aller, complètement désorienté, comme nous le voyons dans les vers qui suivent :

Théramène, fuyons. Ma surprise est extrême.  
Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.  
Phèdre... Mais non, grands Dieux ! qu'en un profond oubli  
Cet horrible secret demeure enseveli<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> *Id.*, p. 70.

## L'aveu à Thésée (acte V, scène VII)

PHÈDRE

*Les moments me sont chers, écoutez-moi, Thésée.*

*C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux*

*Osai jeter un œil profane, incestueux.*

*Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste ;* 1625

*La détestable CEnone a conduit tout le reste.*

*Elle a craint qu'Hippolyte, instruit de ma fureur,*

*Ne découvrit un feu qui lui faisait horreur.*

*La perfide, abusant de ma faiblesse extrême,*

*S'est hâtée à vos yeux de l'accuser lui-même.* 1630

*Elle s'en est punie, et fuyant mon courroux,*

*A cherché dans les flots un supplice trop doux.*

*Le fer aurait déjà tranché ma destinée ;*

*Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée.*

*J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,* 1635

*Par un chemin plus lent descendre chez les morts.*

*J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines*

*Un poison que Médée apporta dans Athènes.*

*Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu*

*Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu ;* 1640

*Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage*

*Et le ciel, et l'époux que ma présence outrage ;*

*Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,*

*Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté<sup>47</sup>.*

---

<sup>47</sup>*Id.*, p 120 – 121.

Dans ce dernier aveu, Phèdre s'adresse à Thésée pour lui avouer ce qui s'est passé vraiment. Avant de nous pencher sur la dernière réplique de l'héroïne, nous pouvons nous arrêter sur le personnage de Thésée.

Dans le dialogue qui précède l'aveu de la femme, Thésée apparaît comme un père lamentable à cause de la mort de son fils, d'où le registre pathétique employé : « mon cœur », « mes pleurs », « ma juste douleur », « mon malheur », « mon supplice », « pleurer », « père infortuné », « mon malheureux fils », etc. De plus, le pathétique est accentué par l'allitération en « m » et la répétition de la syllabe « on », imitant le ton plaintif de l'homme (« Tout semble s'élever contre mon injustice. / L'éclat de mon nom même augmente mon supplice. / Moins connu des mortels, je me cacherais mieux », vv. 1609 – 1611). En outre, les exclamations soulignent son désespoir, comme « « Hé bien ! », « Ah ! Que j'ai lieu de craindre ! », « m'alarme avec raison ! », « Ah ! Père infortuné ! / Et c'est sur votre foi que je l'ai condamné ! », etc. De même, la douleur est exprimée à travers des hyperboles, comme « De l'univers entier je voudrais me bannir » ou « tout semble s'élever contre mon injustice ».

Après avoir écouté le discours de Phèdre il décide d'affronter la mort de son fils (« Allons [...] mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils », v. 1648) et de se charger d'Aricie, comme si c'était sa fille.

En revenant à Phèdre et à son admission, nous pouvons constater l'urgence de l'aveu, urgence due au poison circulant dans ses veines. Elle, en effet, coupe la parole à Thésée pour intervenir (« écoutez-moi, Thésée », v. 1622). L'urgence est rendue aussi à travers des injonctions (« Il faut rompre un injuste silence ; / Il faut à votre fils rendre son innocence », vv. 1617 – 1618) et le bref hémistiche « Il n'était point coupable » (v. 1619).

Nous pouvons aussi constater la présence d'un double rythme : d'un côté, la rapidité de l'aveu puisqu'il reste peu de temps à disposition ; de l'autre, le ralentissement des dernières paroles de Phèdre.

Reprenons les vers de référence ici :

Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu  
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu ;  
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
Et le ciel, et l'époux que ma présence outrage ;  
Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,  
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté<sup>48</sup>.

Il s'agit d'une longue phrase coupée par virgules, points-virgules et anaphores (« Déjà », vv. 1639 et 1641 ; « Et », vv. 1642 et 1643) ralentissant les mots de Phèdre. Le rythme ternaire du dernier vers nous donne un effet fortement resserré.

La phrase « Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu » fait écho à un autre vers, bien plus antérieur : « Le voici. / Vers mon cœur / tout mon sang / se retire » (v. 581). Francesco Orlando aussi, dans sa *Lettura freudiana della « Phèdre »*, souligne le parallèle qui s'établit entre ces deux vers, construits presque selon le même schéma. Dans les deux cas, il y a quelque chose qui arrive au cœur : dans le premier, il s'agit du sang pour l'effet du désir amoureux tandis que dans le second ce n'est que le poison qui tue l'héroïne. Le poison à la place du sang : « così la lettera del testo conferma la corrispondenza per negazione fra morte e desiderio nella dimensione fisica »<sup>49</sup>.

Dans ce dernier aveu, nous voyons à nouveau la double posture de l'héroïne : tout en s'accusant (« C'est moi qui... », v. 1623), elle cherche des atténuations (« Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste ; / La détestable Cène a conduit tout le reste », vv. 1625 – 1626), en rejetant la faute sur les Dieux et sur Cène. À ce propos, elle nomme sa nourrice avec des appellations extrêmement dégradantes : « détestable », « perfide » et « abusant ».

---

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Einaudi, Torino, 1971, p. 64.

Toutefois, si d'une part elle dégrade le nom d'Œnone, de l'autre elle essaye de réhabiliter le nom de son beau-fils : « Il faut à votre fils rendre son innocence », « Il n'était point coupable » et « c'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux / osai jeter un œil profane, incestueux ». Lié à cela, nous soulignons la présence du champ lexical de la justice : « victime », « injuste », « accusez », « injustice », « innocence », « coupable », « condamné », « accuser », « punie ».

L'enseignement janséniste entre ici en jeu encore une fois, avec le caractère mortel de la passion conduisant à la mort (« flamme funeste », « faiblesse extrême »). La mort de Phèdre est exprimée par le champ lexical de référence et la métaphore de la lumière qui revient. Le premier trouve son expression via les mots « sans vie », « mort », « perte », « criminel », « trépas », « sanglante », « mortel », « meurtrières », « funeste », « poison », « venin », « expirant ». La seconde s'exprime à travers les substantifs « clarté » et « jour ». En outre, l'écho se produisant entre les rimes « remords / morts » met en relief le binôme culpabilité-mort dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises.

L'aveu de ses fautes pendant l'agonie et la mort arrivant rendent Phèdre l'héroïne tragique par excellence. Ce faisant, la *catharsis* se produit : le dénouement touche le spectateur et produit chez lui de la pitié envers Phèdre, puisque sa seule faute a été sa passion immaîtrisable, et de l'horreur pour Hippolyte et pour sa mort injuste.

**La jalousie de Phèdre**  
**(acte IV, scène VI)**

*PHÈDRE*

*Chère C enone, sais-tu ce que je viens d'apprendre ?*

*C ENONE*

*Non ; mais je viens tremblante, à ne vous point mentir.*

1215

*J'ai p ali du dessein qui vous a fait sortir :*

*J'ai craint une fureur à vous-même fatale.*

*PHÈDRE*

*C enone, qui l'e t cru ? j'avais une rivale.*

*C ENONE*

*Comment ?*

*PHÈDRE*

*Hippolyte aime, et je n'en puis douter.*

*Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter,*

1220

*Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte,*

*Ce tigre, que jamais je n'abordai sans crainte,*

*Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur ;*

*Aricie a trouvé le chemin de son c eur.*

*C ENONE*

*Aricie ?*

1225

*PHÈDRE*

*Ah ! douleur non encore  prouv e !*

*A quel nouveau tourment je me suis r serv e !*

*Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,  
 La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,  
 Et d'un cruel refus l'insupportable injure,  
 N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure. 1230*  
*Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux ?  
 Comment se sont-ils vus ? depuis quand ? dans quels lieux ?  
 Tu le savais. Pourquoi me laissais-tu séduire ?  
 De leur furtive ardeur ne pouvais-tu m'instruire ?  
 Les a-t-on vus souvent se parler, se chercher ? 1235*  
*Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher ?  
 Hélas ! ils se voyaient avec pleine licence  
 Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence ;  
 Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux ;  
 Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux. 1240*  
*Et moi, triste rebut de la nature entière,  
 Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.  
 La mort est le seul dieu que j'osais implorer.  
 J'attendais le moment où j'allais expirer ;  
 Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée, 1245*  
*Encor dans mon malheur de trop près observée,  
 Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir.  
 Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir,  
 Et sous un front serein déguisant mes alarmes,  
 Il fallait bien souvent me priver de mes larmes<sup>50</sup>. 1250*

Le passage repris fait partie de l'acte IV, scène VI : il s'agit du dialogue entre Phèdre et sa nourrice Cénone. Phèdre vient d'apprendre qu'Hippolyte a des sentiments pour Aricie, découverte qui engendra chez la femme une jalousie acharnée.

Au début du passage, nous pouvons constater l'incrédulité des deux femmes, exprimée par des questions, et de la part de Phèdre

<sup>50</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 99 – 103.

(« sais-tu ce que je viens d'apprendre ? », « Œnone, qui l'eût cru ? ») et de celle d'Œnone, qui, vu la proximité à l'héroïne, partage son sentiment (« Comment ? », « Aricie ? »).

La scène fait sombrer Phèdre dans un désespoir total, soutenu par un registre gravement pathétique soulignant la mélancolie (« Aricie a trouvé le chemin de son cœur », v. 1224) et la douleur éprouvée et physiquement (« pâli », « tremblante », « en tremblant ») et psychologiquement (« tourment », « souffert », « remords », « triste », « larmes », « malheur », « pleurs »). La ponctuation expressive (« Ah ! », « Hélas ! ») et les hyperboles (« rebut de la nature entière », « dans mes pleurs me noyer ») vont, elles-aussi, dans cette direction-là, ainsi que l'évocation continue de la souffrance, rendue à travers l'expression « j'ai souffert » et les vers 1227 – 1230. Ce faisant, la réplique de Phèdre peut se définir fortement lyrique. Elle exprime sa jalousie aussi, en essayant de tout découvrir sur cette « couple » : « Comment se sont-ils vus ? depuis quand ? dans quels lieux ? », veut-elle savoir.

Constatons aussi la phrase : « Je me cachais au jour, je fuyais la lumière ». Celle-ci reprend la métaphore de la lumière liée à Phèdre, dont le côté rationnel et correct, hérité de son père, fait cacher soi-même et son désir, puisque consciente de l'horreur de celui-ci. Elle essaye donc de fuir le jour, de se cacher et d'avoir peu de contacts externes ; elle veut se montrer peu et, au même temps, échapper de son destin et de la « lumière » qui, en la liant à sa mère, lui engendre cette inclination dangereuse.

Sa passion, encore une fois, suscite en elle une honte profonde : « Et d'un cruel refus l'insupportable injure » (v. 1229).

Si nous analysons la dernière réplique de Phèdre, nous pouvons effectuer une division du texte : à partir du vers 1226 jusqu'à 1230, Phèdre présente au spectateur sa souffrance nouvelle, voire la découverte du sentiment d'Hippolyte pour Aricie. Successivement, entre les vers 1231 et 1240, elle nous présente des images heureuses, et au même temps mélancoliques, concernant l'amour des deux jeunes, dont elle est jalouse. Pour terminer, nous considérons la dernière partie

s'ouvrant avec « Et moi », qui marque l'opposition entre le possible bonheur de la partie précédente et la souffrance de celle qui suit. Cette dernière, en effet, traite la douleur et la tristesse de Phèdre. Le rythme lent et l'imparfait traduisant la mélancolie nous plongent dans un sens de profond accablement.

De plus, il y a deux parallèles qui mettent en contraste les deux réalités nommées, celle des jeunes et celle de Phèdre : les mots « heureuse » (« Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux », vers se référant aux jeunes et « Je me cachais au jour », se référant à Phèdre) et « remords » (« l'horreur de mes remords », « sans remords leur penchant amoureux ») assimilent les deux situations, en en soulignant la diversité.

En parlant de la passion, elle est représentée encore une fois comme un sentiment conduisant à la mort, d'où la phrase « J'ai craint une fureur à vous-même fatale » et les mots « expirer », « mort », « me noyer », « fatale », « hélas ! » et l'oxymore « funeste désir ». Il en dérive le complet désespoir de la femme, puisque tout semble être contre elle : sa passion pour Hippolyte pendant le mariage avec Thésée, les Dieux et, maintenant, même les sentiments de son beau-fils pour une autre femme.

Son désarroi est aggravé aussi par la possibilité de réussite de l'amour entre les deux Hippolyte et Aricie. En outre, la phrase « Ils s'aiment ! » acquiert une valeur de vérité générale, tandis que « Ils s'aimeront toujours ! » marque, avec le futur, la certitude du sentiment, rendu immuable de l'adverbe « toujours ».

Reprenons maintenant la dernière réplique de Phèdre, précédée par la réponse d'Œnone.

*ŒNONE*

*Quel fruit recevront-ils de leurs vaines amours ?*

1220

*Ils ne se verront plus.*

PHÈDRE

*Ils s'aimeront toujours !*

*Au moment que je parle, ah ! mortelle pensée !*

*Ils bravent la fureur d'une amante insensée.*

*Malgré ce même exil qui va les écarter,* 1255

*Ils font mille serments de ne se point quitter.*

*Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage,*

*Ænone ; prends pitié de ma jalouse rage ;*

*Il faut perdre Aricie, il faut de mon époux*

*Contre un sang odieux réveiller le courroux.* 1260

*Qu'il ne se borne pas à des peines légères :*

*Le crime de la sœur passe celui des frères.*

*Dans mes jaloux transports je le veux implorer.*

*Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ?*

*Moi jalouse ! Et Thésée est celui que j'implore !* 1265

*Mon époux est vivant, et moi je brûle encore !*

*Pour qui ? Quel est le cœur où prétendent mes vœux ?*

*Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.*

*Mes crimes désormais ont comblé la mesure.*

*Je respire à la fois l'inceste et l'imposture ;* 1270

*Mes homicides mains, promptes à me venger*

*Dans le sang innocent brûlent de se plonger.*

*Misérable ! et je vis ? et je soutiens la vue*

*De ce sacré soleil dont je suis descendue ?*

*J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux ;* 1275

*Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux ;*

*Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.*

*Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale ;*

*Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :*

*Minos juge aux enfers tous les pâles humains.* 1280

*Ah ! combien frémira son ombre épouvantée,*

*Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,*

*Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,*

*Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !*  
*Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible ?* 1285  
*Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible,*  
*Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,*  
*Toi-même, de ton sang devenir le bourreau.*  
*Pardonne ! Un dieu cruel a perdu ta famille :*  
*Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.* 1290  
*Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit,*  
*Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit ;*  
*Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie,*  
*Je rends dans les tourments une pénible vie<sup>51</sup>.*

L'extrait s'ouvre sur la question d'Œnone, qui ne comprend pourquoi tant de jalousie, vue qu'ils « ne se verront plus »<sup>52</sup>. D'après elle, il n'y aurait pas d'issue heureuse pour les deux amants : l'adverbe « plus » et l'adjectif « vaines » le soulignent et excluent un destin différent.

Toutefois, à la réplique d'Œnone « Ils ne se verrons plus » l'héroïne répond avec « Ils s'aimerons toujours ». Ce parallèle montre les deux perspectives différentes de deux femmes : la première essayant de soulager Phèdre et la seconde, celle d'une femme dont l'amour lui a fait perdre la raison.

Malgré cette tentative de la nourrice, Phèdre est hors d'elle-même : à partir du vers 1259 la femme n'arrive plus à se contrôler. Elle ne veut que la vengeance. Pour cette raison, elle voudrait demander à Thésée de tuer Aricie (« Il faut perdre Aricie, il faut de mon époux / Contre un sang odieux réveiller le courroux », vv. 1259 – 1260). C'est la vengeance qui se met en œuvre, définie comme « jalouse rage », expression très forte soulignant son état d'âme. Cette vengeance, se fixant sur Aricie, est la manifestation de son extrême jalousie et à

<sup>51</sup> *Id.*

<sup>52</sup> *Id.*, p. 101.

travers les phrases « une amante insensée » et « dans mes jaloux transports... » elle brosse un portrait d'elle-même et de son courroux.

À partir du vers 1264, Phèdre revient à elle et retrouve sa lucidité (« Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ? », v. 1264), qui, en réalité, dure très peu. Elle est effrayée par ses propres pensées et elle se culpabilise à nouveau pour ses sentiments (« Mon époux est vivant, et moi je brûle encore ! », v. 1264).

Le célèbre vers « Je respire à la fois l'inceste et l'imposture » (v. 1270) résulte être une sentence présentant la gravité de la situation dans laquelle la femme se trouve. L'inceste, ce n'est que son amour contre-nature pour son beau-fils, et l'imposture réside dans les mensonges qu'elle voudrait mettre en œuvre pour perdre sa rivale. Selon Picard, le verbe « respirer » est ici utilisé avec le sens de « souhaiter » : il s'agirait de la réalisation du désir de la femme, désir erroné mais trop fort pour être réprimé.

Avec le vers 1271 s'ouvre la déchéance de Phèdre, qui ne peut plus fuir. L'expression « et je vis » renvoie au thème du suicide qui, dans ce cas, semble être lui-aussi inutile. Elle souligne son horrible condition, d'où elle ne peut se soustraire ; ses aïeux se trouvent tantôt en ciel tantôt aux enfers. Elle serait condamnée dans les deux lieux (« le ciel, et tout l'univers », v. 1276). Et à ce propos elle tourne ses pensées à son père, juge des enfers, dont le jugement l'épouvante et la rend, à nouveau, complètement folle. Les expressions « fait dresser mes cheveux » ou « mes homicides mains » le prouvent, aussi bien que les exclamations, traduisant son agitation, les questions rhétoriques, qui démontrent qu'il n'y a pas d'échappatoire possible, ou encore le langage du crime employé.

Nous pouvons conclure notre analyse avec la réplique successive d'Œnone. En disant « Vous aimez. On ne peut vaincre sa destinée »<sup>53</sup>, elle propose à Phèdre la justification liée à la fatalité, fatalité présentée ici comme « une fausse excuse que la faiblesse coupable se donne à elle-même »<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>54</sup> *Id.*

## Comment la passion, est-elle représentée sur scène ?

Les analyses conduites dans ce chapitre nous ont permis de brosser le portrait de Phèdre et de voir comment la passion trouve généralement place sur scène.

D'un point de vue verbal, le sentiment amoureux est exprimé à travers de longs discours (voir les trois aveux ou la scène VI de l'acte IV) qui agissent en tant que monologues ; ils permettent au spectateur d'entrer dans l'esprit et dans les pensées de celui, ou celle, qui parle et de mieux comprendre son état d'âme. À cet égard, Œnone et Thérémène ont une grande importance, puisque ce sont les deux personnages avec lesquels Phèdre et Hippolyte parlent le plus librement possible et ce sont les seuls qui permettent l'expression de leur partie la plus intime.

L'expression des sentiments se fait avec plusieurs exclamations, signe de désespoir, d'indécision ou encore d'impuissance et de douleur, ou à travers des questions rhétoriques qui n'admettent d'une réponse plausible.

De plus, l'expression de Phèdre se fait aussi avec la scission de son « je » : nous avons souligné à plusieurs reprises les deux côtés, contrastantes mais complémentaires, de l'héroïne, qui d'un côté se sent coupable, alors que de l'autre se considère innocente et victime de la volonté de Vénus. Son « je » se sent continuellement lutter contre soi-même, et il le fait en se servant du monologue, « l'expression propre de la division »<sup>55</sup>. Très souvent, à la scission s'approche aussi un état de confusion où le personnage ne semble pas avoir une vision claire de la situation.

Pour ce qui concerne le lexique, celui employé pour rendre compte de la passion est tiré presque toujours du champ du crime, de la douleur et de la mort. On en parle très souvent comme d'une faute à qui l'on n'arrive pas à faire face. La façon de parler de ce sentiment est funeste

---

<sup>55</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 31.

et négative et ne laisse présager aucun espoir. La seule exception est le moment où Phèdre parle de l'amour de Hippolyte et Aricie (acte IV, scène VI, vv. 1231 – 1240) : tout en fantasmant sur eux, de son discours ressort l'effet mélancolique de la femme.

Pour finir, le mot « amour », comme le souligne Barthes, est un « état grammaticalement sans objet » : quand Phèdre l'utilise, en relation tantôt à elle-même (« j'aime », acte I, scène III ; acte II, scène V), tantôt à Hippolyte et Aricie (« ils s'aiment », acte IV scène VI), le complément d'objet manque. « Il semble que chez Racine le verbe aimer soit par nature intransitif »<sup>56</sup>.

D'un point de vue physique, en revanche, la passion trouve son expression à travers les signes corporels, *topoi* de la littérature amoureuse : rougeur, pâleur, tremblements, soupirs, regard vigilant, yeux baissés, manque de faim, etc. Pour ne reprendre qu'un exemple, Phèdre, dès le début de la pièce, se présente comme vouloir fuir la réalité, en tant que faible et incapable de manger et de sortir de sa chambre.

De cette sorte, le verbe « cacher » occupe dans l'œuvre racinienne une place privilégiée. Outre à la signification en relation à Phèdre, déjà expliquée plusieurs fois, ce verbe incarne la conduite de Thésée : son absence mystérieuse (v. 7), ses possibles nouveaux amours (v. 20), sa mort supposée (v. 468), etc. Ainsi, Thésée partage avec sa femme les implications de ce verbe si central dans le texte<sup>57</sup>.

Ce que nous avons souligné est bien visible aussi dans la représentation de la pièce de Pierre Jourdan datant de 1969<sup>58</sup>. Marie Bell, dans le rôle de Phèdre, montre très efficacement ce que nous avons souligné jusque-là. Elle parle toujours assez lentement, en rythmant ses mots de manière très efficace. Dans les moments les plus forts et intenses Marie Bell chuchote, regarde un point fixe et pleure de façon presque imperceptible ; jamais elle n'a recours à cris ou à bouleversements de quelconque genre. L'expressivité de la comédienne

---

<sup>56</sup> *Id.*, p. 36.

<sup>57</sup> Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Einaudi, Torino, 1971, da p. 97.

<sup>58</sup> *Phèdre*, représentation de Pierre Jourdan, 1963. Disponible sur Dailymotion à l'adresse suivante : <https://www.dailymotion.com/video/x3xzstb>, consultée le 25 février 2023.

et sa manière de sentir ce qu'elle joue sont les clés de sa représentation – représentation où dominent les soupirs, les regards et, surtout, la parole.

Comme nous l'avons pu comprendre, la passion s'exprime plus à travers le langage qu'à travers la gestualité. Roland Barthes insiste sur l'importance de la parole et il affirme que son usage est plus important que son même sens. Il cite l'exemple de l'aveu de Phèdre, qui est plus tragique de la passion même qui afflige la femme.

La parole est ainsi un *acte puissant et irréversible* :

Car la parole est un substitut de la vie : parler, c'est perdre la vie, et toutes les conduites d'épanchement sont senties dans un premier mouvement comme des gestes de dilapidation : par l'aveu, par la parole dénouée, c'est le principe même de la vie qui semble s'en aller, parler, c'est se répandre, c'est-à-dire se châtrer, en sorte que la tragédie est soumise à l'économie d'une formidable avarice<sup>59</sup>.

Le langage acquiert donc dans l'œuvre de Racine une fonction *polytechnique* :

Il est un organe, peut tenir lieu de la vue, comme si l'oreille voyait, il est un sentiment, car aimer, souffrir, mourir, ce n'est jamais ici que parler ; il est une substance, il protège (être *confondu*, c'est cesser de parler, c'est être découvert), il est un ordre, il permet au héros de justifier ses agressions ou ses échecs et d'en tirer l'illusion d'un accord au monde ; il est une morale, il autorise à convertir la passion en *droit*<sup>60</sup>.

La tragédie racinienne se fonde ainsi sur le binôme parole-action : le *logos* prend la place, pour la plupart des fois, de la *praxis* : « la déception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit »<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 66.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>61</sup> *Id.*

## L'influence du panorama classique

Après nous être arrêtés sur la représentation de la passion sur scène, il est incontournable de souligner l'influence du panorama dans lequel se place la pièce de Racine. En tant qu'œuvre classique, elle devait respecter certains canons, voir les trois unités, dérivant de la *Poétique* d'Aristote, la bienséance et la vraisemblance.

La première, l'unité d'action, prévoit que l'action se produise autour d'une seule intrigue, la principale, en évitant tout autre histoire secondaire qui pouvait détourner l'attention de la première et confondre le public. L'unité de lieu, d'autre part, considérait que la pièce devait se développer dans un seul lieu, tandis que celle de temps posait comme limite temporelle le 24 heures pour le déroulement de l'histoire.

Boileau aussi reprendra l'importance de ces trois règles dans son *Art poétique*, en écrivant : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli »<sup>62</sup>.

La pièce de Racine, en effet, s'inscrit dans cette tradition classique : elle a lieu à Trézène, occupe un jour et ne présente qu'une seule intrigue, celle de l'amour de Phèdre pour Hippolyte.

Successivement, il est important de souligner deux autres aspects fondamentaux pour le théâtre classique de l'époque : la bienséance et la vraisemblance.

La bienséance se repartait en interne et externe. La première prévoyait que chaque personnage se comportait selon sa classe sociale, son âge et son sexe, alors que la seconde établissait que rien ne pouvait aller contre la morale et les conventions de l'époque. Tout ce qui se représentait sur scène ne devait en aucune façon épouvanter le public ou le blesser d'un point de vue moral. Le lien avec la vraisemblance apparaît donc évident : tout devait sembler réel. Les spectateurs ne devaient pas croire

---

<sup>62</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique*, 1674. Disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau - Œuvres poétiques/L'Art poétique](https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_Œuvres_poétiques/L'Art_poétique), consultée le 23 février 2023.

que ce qu'ils voyaient s'était produit réellement ; ils devaient présumer que l'action vue sur scène pouvait arriver même dans la vie de tous les jours. L'origine de la vraisemblance est à lier à la *mimesis*, concept grec développé par Platon et Aristote signifiant « imitation » : imitation de la nature et de ses beautés, et du réel.

Finalement, nous nous penchons sur le dernier aspect caractérisant la tragédie classique : la *catharsis*, but de chaque pièce. Il s'agissait de la provocation, chez le spectateur, de la terreur et de la pitié avec l'objectif de le libérer des passions de la vie de tous les jours.

En relation à la *catharsis*, Roland Barthes reprend la mort finale terminant la pièce classique, en soulignant que celle-ci n'est jamais immédiate : « le héros a toujours le temps de parler de sa mort [...] ; il ne disparaît jamais sans une dernière réplique »<sup>63</sup>. Il s'agissait du moyen le plus efficace de conclure la pièce et d'atteindre son propre but, en donnant du pathétisme mais aussi, comme le fait Phèdre, des explications nécessaires à rétablir l'ordre.

Au fil des siècles, le mot « catharsis »<sup>64</sup> a été employé avec significations différentes ou similaires (mais pas égales) et dans plusieurs domaines, influencé par les époques, les croyances, et même par la littérature et la médecine. Sa première utilisation, en effet, remonte au V<sup>e</sup> siècle avant JC et à la médecine d'Hippocrate : il s'agissait d'une purge très forte qui aidait les gens à expulser des substances toxiques de l'organisme. La signification de « purification » n'était donc pas si distante. Au cours des siècles, ce mot a continué d'être employé : à la base il résidait toujours l'aspect purificatif, se déclinant toutefois dans des façons assez diverses.

C'est à ce propos que nous soulignons la reprise du mot dans le domaine psychanalytique : Freud, dans *Études sur l'hystérie* (1895), parlait de « méthode cathartique » pour indiquer le processus permettant la libération des émotions chez les patients qui souffraient d'anxiété.

---

<sup>63</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 29.

<sup>64</sup> Cfr. Diego Lanza, *Poetica. Aristotele*, BUR, Segrate, 2002.

Comme nous le voyons, la signification de purification demeure toujours en arrière-plan, même en déclinaisons, et/ou en domaines, chaque fois un peu différentes.

### **Où la passion, conduit-elle ?**

La pièce se termine avec la mort de l'héroïne : la passion qu'elle n'a pas été en mesure de maîtriser l'a conduite au suicide. Le poison ingéré nous montre Phèdre, à la fin de la tragédie, faible et agonisante, dans une scène profondément pathétique, dans le sens étymologique du mot.

Comme il était usage à l'époque, la mort (dans ce cas de l'héroïne) marquait le final de la représentation et mettait fin à l'histoire. Phèdre, en effet, émet son dernier souffle sur scène, en suivant les règles imposées par la bienséance. Le spectateur, en effet, ne voit rien de macabre ou de sanglant : elle s'en va doucement. Nous notons uniquement son épuisement et le rythme de sa parole se faisant toujours plus lent et affaibli.

Sa mort s'oppose à celle proposée par Euripide, qui révèle aux spectateurs le suicide violent de l'héroïne, terminant sa vie avec la pendaison. Cela, dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, n'aurait pas été possible : le public aurait été perturbé et outragé et la pièce aurait été peut-être interdite.

La tragédie classique, et Racine ne fait pas exception, ne proposait jamais de final ouvert. La mort concluant la pièce rétablissait l'ordre, cher aux classiques, compromis précédemment par les événements qui avaient eu lieu pendant les cinq actes. L'amour incestueux de Phèdre, signe de folie et de monstruosité et source de douleur, avait causé un profond désordre, culminé avec plusieurs

mortes (C enone, Hippolyte et Phèdre elle-même). Rétablir l'ordre était donc fondamental : uniquement avec sa mort cela pouvait être possible. Sa présence outrageait « et le ciel et l'époux »<sup>65</sup> alors que sa mort pouvait redonner au monde sa pureté (« Et la mort à mes yeux dérobant la clarté, / Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté »<sup>66</sup>). Cet ordre passe aussi à travers Thésée qui déclare vouloir « apaiser les m nes irrités »<sup>67</sup>, en célébrant les funérailles de son fils et en adoptant Aricie comme sa fille (« son amante aujourd'hui [lui] tient lieu de fille »<sup>68</sup>).

La passion montr e sur scène est donc une passion forte, intense, qui, comme le souligne Roland Barthes, se fait surtout par le silence. Ses manifestations n'exc dent jamais : Racine n'a pas besoin de recourir à cris, hurlements, pleurs exagérés ou à bouleversements de toute sorte. Il s'agit des passions qui s'expriment à travers les silences et les manifestations corporelles engendr es par celles-ci. La parole, ou son absence, est ainsi fondamentale pour l'expression de l'état d'âme. Ce n'est que le pouvoir de la parole de changer la réalité qui rend l'effet tragique. Orlando et Barthes soulignent le fait que la faute de Phèdre n'est pas tant d'éprouver des sentiments pour son beau-fils, mais de l'avouer, toujours dans un degré d'intensité plus puissant.

Le premier aveu s'adressé à C enone, une sorte d'alter ego de l'héroïne : en s'exprimant à haute voix elle donne à son désir une place dans le monde réel. Elle change la réalité. De plus, la proximité à la nourrice rend son discours une espèce d'aveu à soi-même.

Le deuxième se fait envers l'objet du désir, Hippolyte, dans le moment où l'on croyait Thésée mort. La sorte ici se moque de la femme : avant on lui fait croire de pouvoir réaliser ce qu'elle voudrait et Phèdre saisit au vol l'occasion, en tout admettant à son beau-fils. Mais l'annonce de la fausse mort du roi, expression de la sorte adverse se moquant d'elle, change toute chose : la parole ne peut pas être retir e. Le destin de Phèdre est scellé. Nous nous trouvons à un point de non-retour : la voie

---

<sup>65</sup> Racine, *Phèdre*,  d. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 121.

<sup>66</sup> *Id.*

<sup>67</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>68</sup> *Id.*

tragique est déjà prise (mais elle l'était déjà dans le premier aveu et, plus tôt encore, au début de la pièce, avec ce « funeste »<sup>69</sup> préfigurant son mal mystérieux).

Le dernier interpelle Thésée, l'autorité (généralement pas réussie) de la pièce : son rôle de roi, de père et de mari rend la confession de Phèdre universelle et à la vue de tous. Ici la parole de Phèdre coïncide avec la réalité, elle est « correction »<sup>70</sup>. Sa mort ne peut arriver qu'après ce dernier aveu, marquant la fin de la pièce et la restauration de l'ordre.

Finalement, reprenons la conclusion que Barthes en tire :

Il s'agit donc d'un silence torturé par l'idée de sa propre destruction. Phèdre est son silence même : dénouer ce silence, c'est mourir, mais aussi mourir ne peut être qu'avoir parlé. Avant que la tragédie ne commence, Phèdre veut déjà mourir mais cette morte est suspendue : silencieuse, Phèdre n'arrive ni à vivre ni à mourir : seule, la parole va dénouer cette mort immobile, rendre au monde son mouvement<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>70</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 65.

<sup>71</sup> *Id.*

### **CHAPITRE 3 :**

## ***LA PRINCESSE DE CLÈVES,***

## **MADAME DE LAFAYETTE**

*La Princesse de Clèves* est un roman de Madame de Lafayette, née Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, publié anonymement en 1678 mais dont l'attribution avait été rapidement prononcée à son autrice. Grâce au second mariage de la mère avec Renaud-René de Sevigné et au sien avec le Comte de Lafayette, l'écrivaine est introduite dans le contexte mondain de la cour et dans les salons littéraires de l'époque. Entrer dans ce monde lui avait permis d'élargir ses connaissances et d'avoir du succès avec son écriture.

Pour ce qui concerne le roman en question, il nous amène dans la noblesse parisienne, et plus précisément, dans les dernières années de la cour d'Henri II Valois, période précédente à celle où le livre est écrit.

Madame de Lafayette met en scène l'histoire de Mademoiselle de Chartres, jeune fille faisant partie de l'endroit courtois et strictement éduquée par sa mère, qui lui a appris à se comporter de la façon correcte, en suivant toutes les normes de l'époque. Après avoir évalué tous les possibles prétendants pour le mariage, Mademoiselle de Chartres décide d'épouser, sous la pression de sa mère, le Prince de Clèves, rencontré pour la première fois dans une joaillerie.

Toutefois, lors d'un bal organisé pour célébrer les fiançailles de la fille du roi, Madame de Clèves rencontre le Duc de Nemours et, par demande du roi, ils commencent à danser ensemble. Un sentiment réciproque naît vite entre les deux, sans même besoin de se parler.

À partir de ce moment-là, tout change pour ces deux individus et l'amour qu'ils ressentent les accompagne pour tout le roman. Malgré cela, Madame de Clèves, en tant que mariée, essaye de toute façon à réprimer ses sentiments, même en essayant d'éviter l'homme. Mais une lettre tombée de la poche de

Monsieur de Nemours, écrite par une femme mystérieuse, déclenche des commérages et des malentendus, et surtout du désarroi et de l'angoisse chez l'héroïne, ne sachant plus comment agir. Si d'un côté, elle se rappelle ce que sa mère, ayant compris sa passion pour le Duc, lui avait dit dans son lit de mort<sup>72</sup>, de l'autre, elle n'a plus d'échappatoire sinon celle de tout avouer à son mari, après s'être éloignée de la cour et retirée à la campagne. Le séjour à Coulommiers voit trois tentatives de la part du Duc de Nemours de parler à la femme, toutes se terminant en échec. Malgré cela, l'espion envoyé par le Prince de Clèves, ayant des soupçons sur le Duc, confirme, erronément, la trahison de la femme avec Monsieur de Nemours. Cette idée, démentie maintes fois par la Princesse, engendre dans le mari une souffrance telle qu'une fièvre violente le fait tomber malade et le conduit à la mort.

Cette perte plonge Madame de Clèves dans un profond désarroi : elle se voit déterminée à quitter pour toujours la cour en faveur d'une retraite religieuse. Même pas la confession du Duc et de son amour pour elle et l'approbation du mariage du Vidame de Chartres lui feront changer d'avis : la décision est prise.

Le roman termine de façon tragique avec la notice de sa mort, ne tardant pas à venir, et l'éloge de sa vertu (« exemples de vertu inimitables »<sup>73</sup>) : en tant qu'exemple, le public est invité à en suivre les enseignements.

Comme nous le dit Thérèse Lassalle,

Le roman de Madame de Lafayette est fait, pour l'héroïne, de la lente prise de conscience de l'étendue de cet amour et de l'assujettissement qu'il crée, de la culpabilité qu'il fait naître, par conséquent de la lutte désespérée et sans merci contre cette fatalité de l'amour.

[...]

Cette prise de conscience de la responsabilité, malgré la présence de la fatalité, est la véritable originalité de Madame de Lafayette, comme aussi – au théâtre

---

<sup>72</sup> « Songez ce que vous devez à votre mari ; songez ce que vous vous devez à vous-même, et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise et que je vous ai tant souhaitée ». Citation tirée de Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019, p. 116.

<sup>73</sup> *Id.*, p. 253.

– celle de Racine ; elle confère à l'héroïne de ce combat perdu d'avance, mais mené malgré tout, une dimension tragique<sup>74</sup>.

Après avoir brièvement présenté l'histoire, il nous est possible de comprendre qu'il s'agit d'un roman complexe, dont la nature est multiple.

Tout d'abord, c'est un roman de formation : il s'ouvre sur la jeune Mademoiselle de Chartres de quinze ans et il termine avec la notice de sa mort. Pendant ce délai, l'héroïne a évolué et s'est développée en suivant les enseignements de sa mère et en faisant l'expérience. Celui-ci ce n'est que le but du roman de formation, suivant le cheminement du héros qui acquiert connaissances à partir des événements principaux de l'existence : l'amour, le mariage, la trahison, la mort, etc.

En second lieu, nous pouvons parler de roman d'analyse, or psychologique, mettant l'accent sur l'intériorité des personnages, sur leurs émotions et leurs pensées, engendrées par actions ou causes externes. C'est cette caractéristique qui en explique la modernité.

Pour conclure, nous précisons qu'il s'agit aussi d'un roman historique, à savoir un ouvrage inscrit dans une époque passée dont l'on reprend et l'on essaye de reconstruire us et coutumes. Dans notre cas, Madame de Lafayette situe son roman sous le gouvernement d'Henri II, même si, en réalité, il est possible de constater une reprise du contexte courtois de Louis XIV, contemporain à l'écrivaine. De plus, de nombreux personnages prennent inspiration de personnes réellement existées, autre aspect conférant de la véridicité au texte et l'appellation de roman historique.

Pour montrer ce que nous avons écrit, reprenons le tout début du roman, s'ouvrant sur un éloge à la cour d'Henri II :

*La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri II. Ce prince était galant, bien fait, et amoureux : quoique sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente, et il n'en donnait pas des témoignages moins éclatants.*

---

<sup>74</sup> Lassalle Thérèse, « Énonciation de la fatalité et structure du récit : quelques remarques sur *Les Désordres de l'amour* et *La Princesse de Clèves* », *Cahiers de la littérature du XVIIe siècle*, 6, 1984, p. 299.

*Comme il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisait une de ses plus grandes occupations : c'était tous les jours des parties de chasse et de paume, des ballets, des courses de bagues, ou de semblables divertissements. Les couleurs et les chiffres de madame de Valentinois paraissaient partout, et elle paraissait elle-même avec tous les ajustements que pouvait avoir mademoiselle de la Marck, sa petite-fille, qui était alors à marier.*

*La présence de la reine autorisait la sienne : cette princesse était belle, quoiqu'elle eût passé la première jeunesse ; elle aimait la grandeur, la magnificence, et les plaisirs. Le roi l'avait épousée lorsqu'il était encore duc d'Orléans, et qu'il avait pour aîné le dauphin, qui mourut à Tournon ; prince que sa naissance et ses grandes qualités destinaient à remplir dignement la place du roi François I<sup>er</sup>, son père.*

*L'humeur ambitieuse de la reine lui faisait trouver une grande douceur à régner. Il semblait qu'elle souffrît sans peine l'attachement du roi pour la duchesse de Valentinois, et elle n'en témoignait aucune jalousie ; mais elle avait une si profonde dissimulation, qu'il était difficile de juger de ses sentiments ; et la politique l'obligeait d'approcher cette duchesse de sa personne, afin d'en approcher aussi le roi. Ce prince aimait le commerce des femmes, même de celles dont il n'était pas amoureux. Il demeurait tous les jours chez la reine à l'heure du cercle, où tout ce qu'il y avait de plus beau et de mieux fait de l'un et de l'autre sexe ne manquait pas de se trouver.*

*Jamais Cour n'a eu tant de belles personnes et d'hommes admirablement bien faits ; et il semblait que la nature eût pris plaisir à placer ce qu'elle donne de plus beau dans les plus grandes princesses et dans les plus grands princes<sup>75</sup>.*

Les informations relatives au cadre spatio-temporel que le narrateur nous donne (« les dernières années du règne de Henri II ») nous font percevoir l'œuvre comme une peinture d'une époque passée, même si, ce faisant, l'écrivaine aborde de façon indirecte son *background*, à savoir le règne de Louis XIV.

---

<sup>75</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019, p. 75 – 76.

La cour est caractérisée par les mots « magnificence » et « galanterie », dont l'importance est montrée aussi à travers leur position, puisqu'ils ouvrent le roman.

La magnificence se réfère au luxe de la cour, comme le montre l'extrême recherche dans les vêtements. L'épisode des fiançailles de la fille du roi en est un exemple assez clair. Le Duc d'Albe portait un « habit de drap d'or mêlé de couleur de feu, de jaune et de noir, tout couvert de pierreries »<sup>76</sup>, alors que le Duc de Guise était « vêtu d'une robe de drap d'orfrisé »<sup>77</sup>. Toutes les filles présentes étaient « toutes [...] magnifiquement habillées »<sup>78</sup> : le procès de parure occupait des journées entières, comme nous le verrons, à propos de Madame de Clèves, dans la scène du bal.

À cet égard, notamment la fête occupe une place prépondérante : les cérémonies, toujours très somptueuses, sont décrites dans les moindres détails. La forme la plus appropriée aux intrigues galates, comme le souligne Jean Mesnard dans sa présentation à l'ouvrage, est le bal. Deux sont les bals à la cour : le premier organisé pour le mariage de Claude de France avec le Duc de Lorraine et le second donné après peu de temps par le Maréchal de Saint-André. Les deux constituent des points cruciaux dans le déroulement de l'histoire, surtout pour ce qui concerne l'intrigue entre Madame de Clèves et Monsieur de Nemours.

Le mot « galanterie », d'autre part, désigne la politesse, l'honnêteté et l'esprit brillant des courtisans mais, au même temps, il implique la séduction avec les dangers qui en dérivent.

« Il est significatif que le mot *galanterie* prenne deux couleurs successives, la première séduisante, la seconde inquiétante, selon qu'il est associé soit avec *magnificence*, soit avec *ambition* »<sup>79</sup>, écrit Mesnard.

En suivant l'extrait, le narrateur remarque la splendeur de cet endroit : « la magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat »<sup>80</sup>. De même, les individus qui en faisaient partie étaient eux-aussi

---

<sup>76</sup> *Id.*, p. 75.

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> *Id.*

<sup>79</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>80</sup> *Id.*, p. 75.

extraordinaires et admirables, comme nous le voyons déjà à partir de la description d'Henri II (« Ce prince était galant, bien fait, et amoureux »). Magnificence, luxe, galanterie et amours ne font donc que donner à la passion un terrain facile où s'enraciner. Qualifiée comme « violente » dans la quatrième ligne, elle présente au lecteur, dès le début de l'histoire, cette acception négative et prémonitoire du final tragique du roman.

Successivement, le narrateur se focalise sur les divertissements de la cour, où le roi excellait (« il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps »). Il précise aussi qu'ils avaient lieu tous les jours et leur énumération (« des parties de chasse et de paume, des ballets, des courses de bagues, ou de semblables divertissements ») confère au texte la frénésie de la vie de cour.

Rappelons aussi que, selon la vision pascalienne, le terme « divertissement » impliquait un loisir vain mais utile à détourner qui le pratiquait de la triste condition de mortel. Dans ce cas, cette signification peut aisément se connecter au message que l'on désire envoyer aux lecteurs : ces divertissements sont délétères puisqu'ils ne font qu'éloigner les individus de la vertu morale.

Nous ne nous pencherons pas sur le portrait que le narrateur dresse de la Reine Catherine de Médicis. Pourtant, nous pouvons souligner, outre à l'éloge de la femme, le respect des bienséances et de l'étiquette, qui réglaient la cour. Finalement, nous signalons la brève louange de François I<sup>er</sup>, père de l'actuel roi, lui-aussi amateur d'art et de culture (« prince que sa naissance et ses grandes qualités destinaient à remplir dignement la place du roi François I<sup>er</sup>, son père »).

Ce qui nous intéresse de cette dernière partie est l'importance que l'on donne au paraître, aux relations et aux amours de cour, intrigues qui n'excluaient même pas le roi, et à la dissimulation, premier comportement à adopter pour la réussite dans ce monde. Parce que, comme nous dit Mesnard, « la cour est une sorte de théâtre, où chacun joue un personnage, où nul n'apparaît tel qu'il est. Elle suscite le mensonge ; elle empêche la manifestation de la vérité »<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> *Id.*, p. 41 – 42.

## Les nœuds du roman

Dans ce paragraphe, nous proposons une analyse des extraits les plus significatifs du roman sur le plan de l'expression des passions. Ils se caractérisent tous par la mise en relief des émotions éprouvées, d'un point de vue tantôt verbale tantôt gestuel.

Tout d'abord, nous reprendrons la scène du bal, première rencontre entre la Princesse de Clèves et le Duc de Nemours et moment où se produit le coup de foudre, et celle du portrait dérobé, où Monsieur de Nemours vole, sous les yeux de son aimée, le portrait de cette dernière, en lui manifestant ainsi son sentiment.

Successivement, nous nous pencherons sur la scène de l'espionnage de la femme de la part du Duc, la trouvant dans son cabinet en adoration avec les objets qui le lui rappellent, et donc véritable démonstration d'amour. Il s'agit d'une des scènes les plus intimes et sensuelles du roman, où la passion et ses manifestations dominent à part entière.

Enfin, nous analyserons l'aveu au mari, en montrant les effets négatifs et malheureux d'une passion incontrôlée, et la dernière page du roman, qui conclue l'histoire en rendant manifeste la mort précoce de la dame et en soulignant la vertu.

## Le bal

*Elle avait ouï parler de ce prince à tout le monde, comme de ce qu'il y avait de mieux fait et de plus agréable à la cour ; et surtout Madame la Dauphine le lui avait dépeint d'une sorte, et lui en avait parlé tant de fois, qu'elle lui avait donné de la curiosité, et même de l'impatience de le voir.*

*Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisaient au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure. Le bal commença ; et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entraît et à qui on faisait place. Madame de Clèves acheva de danser ; et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna, et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que M. de Nemours, qui passait par-dessus quelque siège pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surpris de le voir, quand on ne l'avait jamais vu ; surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne : mais il était difficile aussi de voir Madame de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement.*

*Monsieur de Nemours fut tellement surpris de sa beauté, que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini, sans leur donner le loisir de parler à personne, et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.*

*« Pour moi, Madame, dit M. de Nemours, je n'ai pas d'incertitude ; mais, comme Madame de Clèves n'a pas les mêmes raisons pour deviner qui*

*je suis que celles que j'ai pour la reconnaître, je voudrais bien que votre Majesté eût la bonté de lui apprendre mon nom.*

- *Je crois, dit Madame la Dauphine, qu'elle le sait aussi bien que vous savez le sien.*
- *Je vous assure Madame, reprit Madame de Clèves, qui paraissait un peu embarrassée, que je ne devine pas si bien que vous pensez.*
- *Vous devinez fort bien, répondit Madame la Dauphine ; et il y a même quelque chose d'obligeant pour M. de Nemours à ne vouloir pas avouer que vous le connaissez sans l'avoir jamais vu ».*

*La Reine les interrompit pour faire continuer le bal : M. de Nemours prit la Reine Dauphine. Cette princesse était d'une parfaite beauté, et avait paru telle aux yeux de M. de Nemours avant qu'il allât en Flandres ; mais, de tout le soir, il ne put admirer que Madame de Clèves<sup>82</sup>.*

Il s'agit de la première rencontre entre Madame de Clèves et le Duc de Nemours, ayant lieu à l'occasion du bal organisé pour les fiançailles de la fille du roi Claude de France avec un prince de Lorraine. Il se traite d'un événement mondain où tous les personnages les plus importants sont présents : le roi et la reine, Madame la Dauphine et, plus en général, la cour entière. Ces personnages sont montrés par leur beauté et par les caractéristiques exceptionnelles qu'ils ont : « l'air brillant qui était dans sa personne », « difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois, sans avoir un grand étonnement ». De plus, il nous est présenté l'effort du bien-être en société : « ce qu'il y avait de mieux fait et de plus agréable à la cour ». La tenue, par exemple, était fondamentale afin de paraître au mieux de ses propres capacités : « Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer », « l'on admira sa beauté et sa parure », « le soin qu'il avait pris de se parer », « trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ».

---

<sup>82</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019, p. 97 – 99.

À hausser le prestige du lieu, il y avait, outre les personnages à l'« air brillant » produisant ce « grand étonnement », un décor sans pareil : nous nous trouvons au Louvre, où ce « bal et festin royal » est en train de se dérouler.

C'est à cette occasion que Madame de Clèves et le Duc de Nemours se rencontrent pour la première fois, et c'est à cette même occasion qu'ils dansent ensemble. C'était le roi, autorité suprême, à les inciter et à leur demander ce bal (« le roi lui cria de prendre celui qui arrivait »). La requête, arrivée directement de l'autorité royale, témoigne le caractère inévitable de cette rencontre.

À propos de la fatalité, considérons la phrase qui suit :

Madame de Clèves acheva de danser et pendant qu'elle cherchait des yeux, quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se retourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que Monsieur de Nemours<sup>83</sup>.

Thérèse Lassalle, se penchant sur le caractère inéluctable de la sort, écrit dans son article « Énonciation de la fatalité et structure du récit : quelques remarques sur *Les Désordres de l'amour* et *La Princesse de Clèves* » :

Tous les éléments sont en place pour le jeu du destin : la solitude momentanée de Madame de Clèves, le partenaire qui arrive à point nommé et que le roi – véritable figure du destin – désigne aussitôt comme l'heureux élu, la "reconnaissance" de celui qu'on n'a pourtant jamais vu mais dont on a seulement "oui parler... comme de ce qu'il y avait de mieux fait et de plus agréable à la Cour" et qui vient combler "la curiosité" et "l'impatience de le voir" que l'attente et les propos de Madame la Dauphine, en l'absence exceptionnelle du duc, n'ont pas manqué de créer chez la princesse<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> Lassalle Thérèse, « Énonciation de la fatalité et structure du récit : quelques remarques sur *Les Désordres de l'amour* et *La Princesse de Clèves* », *Cahiers de la littérature du XVIIe siècle*, 6, 1984, p. 295.

La fatalité est ainsi intrinsèque dans la nature même de l'épisode, « soupçonnée par tous et identifiée par un témoin malheureux qu'exclut définitivement cette intervention du destin »<sup>85</sup>.

Bref, leur rapprochement ne pouvait qu'avoir lieu : c'était une volonté supérieure à pousser pour qu'il se produisît, tel qu'il a été pour Phèdre, poussée par une vengeance divine incontrôlable.

Les deux personnages, bien qu'ils ne se soient jamais vus, se reconnaissent à première vue. « Un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que Monsieur de Nemours », nous dit le narrateur à propos de Madame de Clèves. À travers le procédé restrictif construit avec « ne... que » et le verbe « pouvoir », nous comprenons la certitude immédiate de la femme. De l'autre côté, Monsieur de Nemours aussi est sûr de qu'il s'agit précisément de Madame de Clèves : « je n'ai pas d'incertitude », nous dit-il. Est-ce que lui aussi avait déjà entendu parler d'elle ?

La scène nous est montrée à travers une pluralité de points de vue, qui nous donnent tous une impression et une idée différente de ce qui est en train de se passer, outre que les diverses impressions de que ce bal suscite et chez les spectateurs et chez les individus en question. Madame de Clèves et Monsieur de Nemours se regardent l'un l'autre sans interruption (« elle cherchait des yeux », « vit », « surprise de le voir », « voir Mme de Clèves », « il ne put admirer que Madame de Clèves »). La cour, désignée avec le pronom « on », est le public de la scène et admire attentivement les deux (« l'on admira sa beauté », « les voir danser ensemble », « vous le connaissez sans l'avoir jamais vu »), alors que le narrateur, dans ce cas omniscient, observe le bal et le décrit de manière objective (« Mme de Clèves [...] paraissait un peu embarrassée »).

C'est alors qu'il se produit le coup de foudre entre les deux personnages, coup de foudre que tous ceux qui les entourent perçoivent. De plus, même la théâtralisation de la rencontre amène à nous le montrer, dans cette scène où sont présents les rapports tantôt publiques (pensons uniquement à l'occasion du bal) tantôt personnels (Madame de Clèves et Monsieur de Nemours).

---

<sup>85</sup> *Id.*

C'est aussi l'occasion, à savoir l'événement mondain, qui renforce cette théâtralisation que nous avons nommée ; l'arrivée de Monsieur de Nemours est reportée sur scène avec un grand bruit (« il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait, et à qui on faisait place »). De plus, tous les yeux sont tournés vers eux, comme s'il s'agissait d'une scène à théâtre où tout le public, à savoir la cour, regarde attentivement et avec intérêt ce qui leur est montré.

En parlant du coup de foudre, cliché romanesque et *topos* amoureux, il nous est possible de souligner qu'il a frappé les deux personnages dans la même manière. À soutien de cela, le parallélisme lexical entre « surprise de le voir » de Madame de Clèves et « surpris de sa beauté » du Duc de Nemours. Le même coup de foudre est perçu dans la salle : « il s'éleva dans la salle un murmure de louanges ». L'alchimie entre les deux personnages est essentiellement physique, dans la mesure où ils ne se connaissent pas et ils n'ont jamais parlé, non plus à la fin du bal : « le roi et les reines [...] les appelèrent quand ils eurent fini, sans leur donner le loisir de parler à personne».

À la fin du bal, Monsieur de Nemours est encore émotionnellement impliqué. Pour l'exprimer, l'on choisit la même tournure restrictive choisie précédemment, avec « ne...que » et le verbe « pouvoir » : « il ne put admirer que Madame de Clèves ».

Dans ce paragraphe nous avons essayé de démontrer l'importance de ce bal, un des points focaux du roman, vu qu'à partir de ce moment, la sorte de la Princesse de Clèves et de Monsieur de Nemours changera inévitablement. L'échange entre les deux, bien que silencieux et assez rapide, engendra chez eux un sentiment puissant, qui les bouleversera complètement. D'un côté, l'homme, connu pour sa réputation de bourreau de cœurs, ne s'intéressera plus à aucune femme qui ne soit son aimée. Son changement d'attitude sera souligné et remarqué par plusieurs membres de la cour, qui comprendront vite qu'il est tombé amoureux. Madame de Clèves, de l'autre côté, ne sera sauvée même pas par l'éducation stricte que lui a donnée sa mère : incapable de maîtriser ses sentiments, elle sera conduite, par cette passion foudroyante, à la souffrance et à la retraite prompte.

## Le portrait dérobé

*La Reine Dauphine faisait faire des portraits en petit de toutes les belles personnes de la cour, pour les envoyer à la reine sa mère. Le jour qu'on achevait celui de Madame de Clèves, Madame la Dauphine vint passer l'après-dînée chez elle. M. de Nemours ne manqua pas de s'y trouver : il ne laissait échapper aucune occasion de voir Madame de Clèves, sans laisser paraître néanmoins qu'il les cherchât. Elle était si belle, ce jour-là, qu'il en serait devenu amoureux, quand il ne l'aurait pas été : il n'osait pourtant avoir les yeux attachés sur elle pendant qu'on la peignait, et il craignait de laisser trop voir le plaisir qu'il avait à la regarder.*

*Madame la Dauphine demanda à M. de Clèves un petit portrait qu'il avait de sa femme, pour le voir auprès de celui que l'on achevait. Tout le monde dit son sentiment de l'un et de l'autre, et Madame de Clèves ordonna au peintre de raccommoder quelque chose à la coiffure de celui que l'on venait d'apporter. Le peintre, pour lui obéir, ôta le portrait de la boîte où il était ; et, après y avoir travaillé, il le remit sur la table.*

*Il y avait longtemps que M. de Nemours souhaitait d'avoir le portrait de Madame de Clèves. Lorsqu'il vit celui qui était à M. de Clèves, il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé ; et il pensa que, parmi tant de personnes qui étaient dans ce même lieu, il ne serait pas soupçonné plutôt qu'un autre.*

*Madame la Dauphine était assise sur le lit, et parlait bas à Madame de Clèves, qui était debout devant elle. Madame de Clèves aperçut, par un des rideaux qui n'était qu'à demi fermé, M. de Nemours, le dos contre la table qui était au pied du lit ; et elle vit que, sans tourner la tête, il prenait adroitement quelque chose sur cette table. Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que Madame la Dauphine remarqua qu'elle ne l'écoutait pas et lui demanda tout haut ce qu'elle regardait. M. de Nemours se tourna à ces paroles ; il rencontra les yeux de*

*Madame de Clèves qui étaient encore attachés sur lui, et il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire.*

*Madame de Clèves n'était pas peu embarrassée : la raison voulait qu'elle demandât son portrait ; mais, en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle ; et, en le lui demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion ; enfin, elle jugea qu'il valait mieux le lui laisser, et elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans qu'il sût même qu'elle la lui faisait. M. de Nemours, qui remarquait son embarras, et qui en devinait quasi la cause, s'approcha d'elle et lui dit tout bas : Si vous avez vu ce que j'ai osé faire, ayez la bonté, madame, de me laisser croire que vous l'ignorez, je n'ose vous en demander davantage ; et il se retira après ces paroles, et n'attendit point sa réponse<sup>86</sup>.*

Cet extrait est tiré de la deuxième partie du roman, au moment où Madame de Clèves se trouve chez Madame la Dauphine pour passer l'après-dînée ensemble. À cette occasion-là, Monsieur de Nemours, ne voulant pas se laisser échapper l'occasion de voir son aimée, se présente lui-aussi chez la Dauphine, ainsi que d'autres courtisans. Au moment opportun, Monsieur de Nemours, qui désirait depuis longtemps avoir un portrait de la dame qu'il aimait, vole celui de Monsieur de Clèves, en croyant que personne ne l'avait vu. En fait, Madame de Clèves s'était aperçue de ce geste, mais, en ne voulant pas le mettre en difficulté aux yeux des présents, avait décidé de se taire, aussi flattée par cette action assez imprudente.

Afin d'analyser le passage de la meilleure façon possible, il vaudrait mieux de diviser le texte en trois parties : la première va dès le début à « il ne serait pas soupçonné plutôt qu'un autre », la deuxième jusqu'à « qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire », alors que la troisième occupe la partie restante, se terminant avec « et n'attendit point sa réponse ».

---

<sup>86</sup> *Id.*, p. 144 – 146.

Tout d'abord, cette scène montre au spectateur le vol du portrait de Madame de Clèves, véritable nœud du roman et épisode s'inscrivant dans la tradition du roman galant, dont plusieurs éléments sont ici présents. En premier lieu, *La Princesse de Clèves* met en scène des personnages de la noblesse, idéalisés, vertueux, caractérisés par leur beauté et leur grandeur d'âme (« toutes les belles personnes de la cour », « elle était si belle »).

Successivement, nous sommes dans un moment précis, celui de l'après-dîner, cadre propice aux confidences et aux échanges amoureux, d'où le champ lexical du silence pour donner l'idée de l'intimité qui est liée à ce moment (« parlait bas », « dit tout bas », « n'attendit point sa réponse »). Il en dérive aussi l'utilisation de termes liés à la sphère sentimentale, à savoir « amoureux », « les yeux attachés sur elle », « la regarder », « plaisir ». Nous constatons une progression de ces mots, puisque le « plaisir » initial devient « passion » à la fin du passage.

La partie de l'extrait analysée jusque-là nous donne l'idée, comme le roman entier, de l'importance de l'apparaître dominant la cour. D'un point de vue pratique, cela se traduit avec la volonté de la Reine Dauphine de faire faire de portraits aux dames (« La reine Dauphine faisait faire des portraits en petit de toutes les belles personnes de la cour »). Ce ne sont que des miroirs entourant les courtisans, des symboles de l'amour propre et de l'apparence qui surmonte tout autre chose. D'un point de vue linguistique, cet aspect-là survient par des parallélismes mettant en opposition l'être et le paraître : « Il ne laissait échapper aucune occasion de voir Mme de Clèves sans laisser néanmoins paraître qu'il les cherchât », « il en serait devenu amoureux quand il ne l'aurait pas été », « il craignait de laisser trop voir le plaisir qu'il avait à la regarder », « il ne serait pas soupçonné plutôt qu'un autre ». Le paraître est donc l'aspect essentiel et décisif du contexte courtisan ; il permet et de nouer des relations et de donner l'image que l'on veut de soi aux autres.

Ainsi, la cour n'est qu'« un théâtre où jamais le spectacle ne s'interrompt ; une politique de l'apparence qui tire ses ressources des simulacres, où le visage s'estompe sous le masque »<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> J-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions*, Payot, Paris, 2007, p. 159.

Si la première partie que nous avons individuée nous introduit dans le cadre presque nocturne et intime où se déroule la scène, la deuxième raconte précisément le vol du portrait.

Celui-ci nous est présenté comme si nous étions au théâtre, d'où le choix du mot « rideaux » et la focalisation sur le regard, indice de passion amoureuse mais aussi lien avec la scène de théâtre sur laquelle les personnages semblent être (« aperçut », « vit », « il rencontra les yeux », « qu'elle eut vu », « si vous avez vu »). Pour donner une image la plus claire possible, le narrateur décrit ce qui est en train de se passer, au point que certaines indications semblent des didascalies théâtrales (« Mme la Dauphine était assise sur le lit et parlait bas à Mme de Clèves »). De plus, les indications temporelles insèrent le passage dans le cadrage spatial théâtral : « le dos contre la table qui était au pied du lit ».

La scène montre le sentiment amoureux de manière indirecte et allusive, caractéristique du style précieux. La complexité du style de ce courant est visible dans la construction syntaxique des phrases : « il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eut vu ce qu'il venait de faire ». L'enchâssement syntaxique de ces trois propositions subordonnées conjonctives en est la preuve. Ce faisant, la complexité de la langue traduit celle de l'amour.

En plus de cela, l'utilisation du parallélisme et de la litote renforcent cette même idée : le premier montre que deux chemins sont possibles, comme dans la phrase « [...] en le demandant publiquement, [...], et en le lui demandant en particulier [...] », où l'on met l'accent sur l'intériorité de la Princesse de Clèves, sur ses émotions et sur son côté le plus intime. La litote, de l'autre côté, est très utilisée dans le roman et Jean Mesnard, dans sa présentation au roman, s'y penche assez au-dessous. Cette figure de style consiste à atténuer ce que l'on dit pour laisser transparaître exactement ce qui se nie ou ce qui se tend à masquer. Quand le narrateur écrit « Mme de Clèves n'était pas peu embarrassé » il nous dit, en réalité, qu'elle l'était beaucoup, mais il le fait d'une façon plus subtile.

Pour ce qui concerne la dernière partie que nous allons analyser, il est significatif de souligner la présence de la morale austère du jansénisme, courant du catholicisme du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme nous avons eu l'occasion de le constater chez Racine et sa *Phèdre*, dans ce cas aussi la passion est condamnée et complètement soumise à la raison : la Princesse de Clèves réfléchit et prend en considération chaque aspect de son inclination pour décider comment se comporter. En effet, la décision de se retirer de la vie publique en faveur du silence et de la solitude n'est qu'un choix fait en suivant les strictes règles de la raison dispensée par sa mère.

Cela se traduit dans le texte avec le champ lexical de la raison, bien qu'il y ait aussi, comme nous l'avons souligné avant, celui du sentiment. Des expressions comme « la raison voulait », « elle jugea qu'il valait mieux », « lui accorder une faveur » et « en devinait la cause » en démontrent l'importance et la place privilégiée qui lui est accordée.

À cela se lie le calcul et le raisonnement bien soigné de la dame, aspects bien visibles dans le texte : « en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle, et, en le lui demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion ». Madame de Clèves examine attentivement tous les possibles risques de ses sentiments avant de décider de garder le silence.

Ce qui domine le passage, et le roman tout entier, n'est donc qu'un fort amour propre, la volonté de mettre soi-même et son propre paraître au-dessous de toute autre chose. La présence du portrait, faisant office du miroir, le démontre et même d'un point de vue linguistique nous pouvons le constater. De nombreuses fois il arrive que de termes soient employés deux fois, juste pour donner cet effet de miroitement : « n'était pas peu embarrassée » et « qui remarquait son embarras », « La raison voulait qu'elle demandât son portrait ; mais, en le demandant publiquement [...] et, en le lui demandant en particulier » ; « les sentiments » - « sa passion » et « lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans même qu'il sût même qu'elle la lui faisait ».

Cette scène, rappel du romanesque galant, montre aux lecteurs la forte démonstration d'amour de Monsieur de Nemours pour Madame de Clèves et, la complicité de cette dernière, nous fait comprendre qu'elle partage ses sentiments. L'épisode met aussi en évidence l'importance du déguisement dans contexte-ci : l'espèce d'échange amoureux auquel nous assistons est vécu et vu uniquement par les deux amoureux. Nous pourrions donc dire que Madame de Lafayette conduit ici une sorte de démarche anthropologique : en choisissant cette anecdote amoureuse, elle montre la conduite des hommes à la cour, leur psychologie et leurs nécessités.

## L'espionnage

*Les palissades étaient fort hautes, et il y en avait encore derrière, pour empêcher qu'on ne pût entrer ; en sorte qu'il était assez difficile de se faire passage. M. de Nemours en vint à bout néanmoins ; sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était madame de Clèves ; il vit beaucoup de lumières dans le cabinet ; toutes les fenêtres en étaient ouvertes ; et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres qui servait de porte, pour voir ce que faisait madame de Clèves. Il vit qu'elle était seule ; mais il la vit d'une si admirable beauté, qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans ; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps, et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui madame de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s'assit, et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner.*

*On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir, au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait ; la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait ; et la voir toute occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait ; c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant<sup>88</sup>.*

---

<sup>88</sup> *Id.*, p. 220 – 221.

Le troisième passage que nous analysons est tiré de la quatrième partie du roman et il décrit une des scènes les plus intenses et intimes de l'ouvrage : l'espionnage de Madame de Clèves par Monsieur de Nemours, dans un cadre nocturne où la femme, dans son cabinet et presque déshabillée, agit de manière spontanée, en vénérant son aimé juste sous ses yeux.

Dès le début du passage, le narrateur met en évidence l'impénétrabilité de la demeure de la Princesse, impénétrabilité renforcée par les « palissades » et l'adverbe « fort » (« Les palissades étaient fort hautes »). Celle-ci, en outre, est aussi à lire comme indice de l'inaccessibilité de l'amour : il ne peut pas avoir un destin heureux à cause des devoirs de la femme et de sa morale austère, héritée de la mère.

L'intrusion s'avère être ainsi complexe, à la limite de l'échec : « il était assez difficile de se faire passage ». En ce moment, Monsieur de Nemours est assimilable au héros courtisan qui, pour rejoindre sa dame, devait surmonter de nombreux obstacles. La Princesse, à ce moment-là, se trouvait dans son cabinet, d'où sortait de la lumière (« il vit beaucoup de lumières dans le cabinet »). Cette représentation nous fait penser à une sorte de vision divine : la femme, entourée par la lumière, n'est que le point d'arrivée, la destination ultime. L'allitération en « t » (« toutes les fenêtres en étaient ouvertes ») imite les battements du cœur de l'homme, visiblement secoué.

Les fenêtres ouvertes laissent présager la possibilité de rejoindre la dame mais la phrase « Il se rangea derrière une des fenêtres qui servait de porte » nous présente un ultérieur obstacle, rendant définitivement impossible l'entrée du Duc.

La vision et la beauté de la femme ravissent l'homme, qui est complètement charmé par « une si admirable beauté ». L'anaphore en « il vit » (« il vit beaucoup de lumières », « il vit qu'elle était seule », « il la vit »), renforcée par le polyptote « vue », souligne le plaisir du Duc à voir la Princesse.

« À peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue », nous dit le narrateur. La passion éprouvée est si forte que Monsieur de Nemours domine son cœur avec difficulté.

De plus, la chaleur présente (« il faisait chaud ») peut se lire comme celle qui fait brûler l'âme et le cœur de l'amant, vu la demi-nudité de la femme : « elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge ».

Il s'agit de la scène la plus sensuelle et érotique de ce roman de cour si raffiné. La scène est représentée avec des éléments qui lui confèrent un profond érotisme : l'homme espionne la femme se trouvant dans une attitude particulièrement intime, comme nous le voyons dans la phrase « ses cheveux confusément rattachés », qui, avec l'utilisation de l'adverbe « confusément », conduit précisément dans cette direction. De même, l'imparfait utilisé (« elle était sur le lit », « il y avait plusieurs corbeilles ») confère au texte une atmosphère encore plus privée et voluptueuse.

Les actions de la Princesse ne font que confirmer ses sentiments pour le Duc : les rubans qu'elle a entre ses mains sont de la même couleur que ceux que le Duc « avait portés au tournoi ». La « canne des Indes » sur laquelle la dame arrange les rubans pourrait figurer en tant que symbole phallique, lien avec la littérature libertine. Il ne s'agirait que d'une démonstration d'amour : la femme, en ne pouvant pas avoir accès au Duc, se dédie à des objets qui le lui rappellent.

Si l'on veut, on pourrait établir une sorte de parallèle entre le vol du portrait de la femme précédemment analysé et l'espèce de vol de la canne du duc ici présent. Ces actions, se rappelant l'une l'autre, établissent un lien entre les deux personnages et cet effet de miroir prouve la réciprocité du sentiment amoureux.

À propos des manifestations des passions sur le corps, fil conducteur de ce mémoire, il est très significatif de souligner que ce que la dame éprouve se fait manifeste sur son visage, en la rendant plus belle : « avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur ». La passion ne peut que s'exprimer par ses manifestations physiques et psychosomatiques, surtout dans un moment de liberté, où le déguisement n'est pas nécessaire et où la femme se sent libre de faire ressortir tranquillement ses émotions. De plus, les termes « grâce » et « douceur » élogient l'image de la dame, alors que le « flambeau » qu'elle a entre ses mains constituerait le feu de la passion brûlant dans leurs cœurs.

Ce qui frappe de cette scène c'est la véridicité de celle-ci : Madame de Clèves, en ne pas sachant d'être observée, agit spontanément sans faire recours au calcul et à la dissimulation adoptés à la cour parmi les autres individus.

Comme dans une scène de théâtre, les objets présents jouent un rôle significatif et, dans ce cas, ils incarnent l'objet du désir, à savoir Monsieur de Nemours. L'attention accordée aux rubans, à la canne d'Indes et au portrait de l'homme, fétiches de ce dernier, représente l'amour de la femme et la contemplation secrète et, en tant que telle, libre, de l'homme aimé. À cet égard, le mot « rêverie » n'est que la litote, et donc l'atténuation, du désir amoureux.

Le narrateur n'arrive pas à exprimer le bouleversement du Monsieur de Nemours, à cause de son intensité : « on ne peut exprimer ce que sentit Monsieur de Nemours », nous dit-il. Cette même intensité concerne aussi la vision de la femme aimée, d'où l'utilisation de l'anaphore « voir » et du polyptote « voir/voyait ».

Comme nous l'avons constaté auparavant, la Préciosité ici revient, en s'exprimant à nouveau via l'enchâssement des propositions : « la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait ». Consumés par leurs émotions, les deux se contemplent, sans que leurs regards se croisent.

L'hyperbole « dans le plus beau lieu du monde » ne fait qu'accroître l'intensité de la scène, se déroulant au « milieu de la nuit », moment de profonde intimité.

## L'aveu au mari

*« Hé bien ! monsieur, lui répondit-elle en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari ; mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vrai que j'ai des raisons de m'éloigner de la cour, et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. Je n'ai jamais donné nulle marque de faiblesse, et je ne craindrais pas d'en laisser paraître, si vous me laissiez la liberté de me retirer de la cour, ou si j'avais encore Madame de Chartres pour aider à me conduire. Quelque dangereux que soit le parti que je prends, je le prends avec joie pour me conserver digne d'être à vous. Je vous demande mille pardons, si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions. Songez que, pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu ; conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore si vous pouvez ».*

*M. de Clèves était demeuré, pendant tout ce discours, la tête appuyée sur ses mains, hors de lui-même, et il n'avait pas songé à faire relever sa femme. Quand elle eut cessé de parler, qu'il jeta les yeux sur elle, qu'il la vit à ses genoux, le visage couvert de larmes, et d'une beauté si admirable, il pensa mourir de douleur, et l'embrassant en la relevant :*

*« Ayez pitié de moi, vous-même, madame, lui dit-il, j'en suis digne, et pardonnez si, dans les premiers moments d'une affliction aussi violente qu'est la mienne, je ne répons pas comme je dois à un procédé comme le vôtre. Vous me paraissez plus digne d'estime et d'admiration que tout ce qu'il y a jamais eu de femmes au monde ; mais aussi je me trouve le plus malheureux homme qui ait jamais été. Vous m'avez donné de la passion dès le premier moment que je vous ai vue ; vos rigueurs et votre possession n'ont pu l'éteindre : elle dure encore : je n'ai jamais pu vous donner de l'amour, et je vois que vous craignez d'en avoir pour un autre. Et qui est-il, madame, cet homme heureux qui vous donne cette crainte ? depuis quand vous plaît-il ? qu'a-t-il fait pour vous plaire ? quel chemin a-t-il trouvé pour aller à votre*

*cœur ? Je m'étais consolé en quelque sorte de ne l'avoir pas touché, par la pensée qu'il était incapable de l'être ; cependant un autre fait ce que je n'ai pu faire ; 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. Il est trop noble pour ne me pas donner une sûreté entière ; il me console même comme votre amant. La confiance et la sincérité que vous avez pour moi sont d'un prix infini : vous m'estimez assez pour croire que je n'abuserai pas de cet aveu. Vous avez raison, madame, je n'en abuserai pas, et je ne vous en aimerai pas moins. Vous me rendez malheureux par la plus grande marque de fidélité que jamais une femme ait donnée à son mari<sup>89</sup>.*

La scène que nous avons reprise est tirée de la troisième partie du roman, moment charnière de ce dernier : il s'agit de l'aveu de Madame de Clèves à son mari. Elle prend l'initiative et avoue, de la façon la plus délicate possible, l'amour éprouvé pour un autre homme. De cette manière, elle défie les conventions de l'époque, tantôt sociales tantôt religieuses, et confesse à son mari cette inclination avec plein de sincérité et de noblesse.

Celui que nous voyons ici est un aveu pudique, presque implicite, prenant forme à travers l'euphémisme « Je vous demande mille pardons, si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions ». Dès le début, il nous est possible de constater la grandeur d'âme de la femme qui, à la place de réprimer et taire ses sentiments, les confesse à son mari, en faisant preuve d'héroïsme (« force », « périls », « nulle marque de faiblesse », « je ne craindrai pas », « dangereux », « me conserver digne », « digne d'estime et d'admiration », « trop noble »).

Le chiasme aussi, « Je vous demande mille pardons, si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions », accentue cet héroïsme et le déchirement intérieur entre amour et devoir, nous rappelant les héros tragiques du théâtre contemporain.

---

<sup>89</sup> *Id.*, p. 182 – 183.

Pour ce qui concerne l'aveu, il est mentionné déjà à l'ouverture du discours (« je vais vous faire un aveu »), mais, indépendamment de cela, il reste toujours très allusif : le nom de l'aimé n'est jamais mentionné et néanmoins les mots comme « adultère » (ou dérivés).

Par rapport à l'aveu que Phèdre adresse à Thésée, le discours de Madame de Clèves est plus une défense qu'une admission de culpabilité. Celle-ci s'exprime de manière traditionnelle, recourant aux dispositifs rhétoriques habituels. D'abord, constatons la demande de « mille pardons » de la femme, se trouvant agenouillée (« en se jetant à ses genoux ») face au Prince. Elle essaye de prouver son innocence, d'où les mots « innocence », « conduite », « intentions », « force », « nulle marque de faiblesse ». Par ailleurs, elle présente des justifications, voire la mort de sa mère (« si j'avais encore madame de Chartres pour aider à me conduire ») et son jeune âge (« que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge »), qui l'ont rendue plus faible et encline à commettre cette erreur.

Pour cette raison, elle demande à son mari la possibilité de se retirer de la vie de cour. Le choix de la retraite pourrait paraître une sorte de peine auto-infligée alors qu'en réalité ce n'est ce qu'elle désire, la seule façon qu'a la femme de se protéger et de ne s'exposer pas aux dangers de cour.

Comme indiqué auparavant, la scène s'insère dans le cadre théâtral de la tragédie : la gestualité (« la tête appuyée sur ses mains », « à ses genoux », « l'embrassant en la relevant ») et les mots prononcés (« demeuré », « la tête appuyée sur ses mains », « larmes », « mourir de douleur »), faisant office parfois des didascalies théâtrales, mènent dans ce sens-là. La souffrance amoureuse est accentuée par la beauté de la femme (« d'une beauté admirable ») qui, à genoux (« il la vit à ses genoux ») et en pleurant (« le visage couvert des larmes »), pourrait être assimilée à la Vierge Marie.

Finalement, la théâtralité et le pathos sont renforcés par la présence du Duc de Nemours, spectateur caché participant à la scène.

La dernière réplique de Madame de Clèves que nous avons reportée ici démontre l'effet de bouleversement de la femme, s'exprimant à travers une syntaxe brisée (« Ayez pitié de moi, vous-même, Madame, lui dit-il, j'en suis digne ») et le champ lexical de la douleur (« affliction aussi violente », « le plus malheureux homme », « je m'étais consolé », « la jalousie », « Vous me

rendez malheureux »), accentué par l'adverbe intensif « aussi » et le superlatif « le plus ».

À la douleur de la Princesse, le Prince répond avec la jalousie : il nécessite en savoir davantage et, pour cela, il lui pose de nombreuses questions pour comprendre comment cela a pu arriver et qui a été capable de voler le cœur de sa femme : « Et qui est-il, Madame, cet homme heureux qui vous donne cette crainte ? Depuis quand vous plaît-il ? Qu'a-t-il fait pour vous plaire ? Quel chemin a-t-il trouvé pour aller à votre cœur ? ».

De même, Thésée lui aussi voulait découvrir chaque particulier de la passion de sa femme pour son beau-fils, tout comme Phèdre elle-même, dont la curiosité se déversait sur les sentiments partagés entre Hippolyte et Aricie.

Toutefois, la vertu de la femme lui impose de ne rien dire et de se pencher uniquement sur elle-même et sur sa confession.

Et c'est cette même vertu, mot clé du passage, à le dominer. Les mots « confiance », « sincérité », « prix infini », « estime[z] », « marque de fidélité » le démontrent, ainsi que les attitudes des deux personnages. La femme fait preuve d'honnêteté en s'excusant et en tout avouant à son mari au lieu d'étouffer ses sentiments ; le Prince, de l'autre côté, s'avère orgueilleux du comportement de sa femme et de l'éducation qui l'a rendue ainsi.

Ce passage n'est que l'acmé de la défaite de Madame de Clèves, à cause de ses sentiments illicites. Peu avant de son aveu, elle avait évalué sa situation et constaté celles que nous pourrions définir les « étapes » de sa chute : « je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toutes mes résolutions sont inutiles ; je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier »<sup>90</sup>.

L'aveu était donc la seule solution possible.

---

<sup>90</sup> *Id.*, p. 178.

## Excipit

*M. de Nemours pensa expirer de douleur en présence de celle qui lui parlait. Il la pria vingt fois de retourner à madame de Clèves, afin de faire en sorte qu'il la vît ; mais cette personne lui dit que madame de Clèves lui avait non seulement défendu de lui aller redire aucune chose de sa part, mais même de lui rendre compte de leur conversation. Il fallut enfin que ce prince repartît, aussi accablé de douleur que le pouvait être un homme qui perdait toutes sortes d'espérances de revoir jamais une personne qu'il aimait d'une passion la plus violente, la plus naturelle et la mieux fondée qui ait jamais été. Néanmoins il ne se rebuta point encore, et il fit tout ce qu'il put imaginer de capable de la faire changer de dessein. Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion. Madame de Clèves vécut d'une sorte qui ne laissa pas d'apparence qu'elle pût jamais revenir. Elle passait une partie de l'année dans cette maison religieuse, et l'autre chez elle ; mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères ; et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables<sup>91</sup>.*

Après la mort du chagrin du Prince de Clèves à cause de l'amour de sa femme pour un autre homme, la Princesse décide de se retirer définitivement de la cour et de choisir la retraite religieuse.

L'excipit que nous avons repris termine le roman de manière très concise et il lui confère un final encore plus tragique, comme s'il s'agissait d'une pièce théâtrale.

La première partie du texte se penche sur le Duc de Nemours et sur sa réaction à la décision de son aimée : sa souffrance était telle qu'il croyait « expirer de douleur ». La passion éprouvée était « la plus violente, la plus

---

<sup>91</sup> *Id.*, p. 252 – 253.

naturelle et la mieux fondée qui ait jamais été ». Ces superlatifs nous font comprendre l'intensité de ce sentiment, sentiment presque immaîtrisable et dont les effets pouvaient provoquer au corps de la douleur presque mortelle. Toutefois, « des années s'étant passées » permettent au Duc d'arrêter de souffrir et le narrateur nous le dit en se servant de la métaphore du feu amoureux s'éteignant : « le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion ».

D'autre part, la fin du passage, à savoir les deux dernières phrases, se focalise sur la Princesse de Clèves, symbole de vertu et de comportement conforme aux convenances sociales de l'époque. Elle choisit de dédier sa vie à la religion en s'enfermant dans une maison religieuse. Si l'on veut, on pourrait lire ce choix avec l'amour religieux qui prend le dessus sur tout autre amour, comme le voulait la morale janséniste, déjà mentionnée dans nos analyses. De plus, sa nouvelle vie exclue tout retour à la cour (« qu'elle ne pût jamais revenir ») ; elle préfère « des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères », où le comparatif et le superlatif soulignent de manière encore plus forte sa résolution.

La mort la cueillant précocement confère du pathétisme supplémentaire à la fin du roman, rendue déjà tragique avec la décision de la femme, choix longtemps souffert et par elle et par lui.

Avec la dernière phrase le narrateur conclue le roman en soulignant l'importance de l'enseignement chrétien et de la morale contemporaine, à adopter pour une vie honnête et heureuse.

Ainsi, Madame de Clèves « laissa des exemples de vertu inimitables », en exhortant tout spectateur à faire de même.

## L'échec amoureux

Le sentiment amoureux que Madame de Lafayette nous présente dans son roman paraît toujours destiné à l'échec : et le triangle concernant la Princesse, le Prince et le Duc, et les nombreuses intrigues secondaires, comme celles du vidame de Chartres ou celle de Madame de Tournon.

Nous pourrions dire que l'amour est inévitablement assimilable à une défaite mais il ne l'est pas toujours de la même manière. Les moralistes de l'époque divisaient l'amour pur de celui impur, mais nous ne nous pencherons pas sur cette différence<sup>92</sup>. Ce qui nous intéresse pour comprendre pourquoi l'amour n'a jamais de final heureux est qu'il aboutit en échec s'il est investi par l'ambition et non s'il est remplacé par un autre amour.

L'ambition amène mensonges et envie, ne laissant pas de la place à un sentiment authentique. La Duchesse de Valentinois en est un exemple.

C'est le désintéret à permettre à ce sentiment un possible dénouement heureux. Le Prince de Clèves tombe amoureux de Mademoiselle de Chartres sans savoir qui elle est, et elle, de sa part, ne l'épouse pas pour quelques avantages, économique ou social ; elle l'épouse parce que son projet plus audacieux de se marier avec le Duc de Montpensier avait échoué.

De la sorte, les sentiments que Madame de Clèves et Monsieur de Nemours éprouvent l'un pour l'autre n'ont rien à voir avec quelque sorte d'intérêt. Ils n'ont pas besoin l'un du prestige de l'autre, puisqu'ils appartiennent tout les deux au même statut social. De plus, pour elle, le Duc a abandonné ses intrigues et il a refusé le prestigieux mariage avec la Reine d'Angleterre.

Tantôt la première tantôt la seconde situation démontrent la grandeur d'âme caractérisant les trois personnages : ils aiment de façon désintéressée.

Toutefois, cela ne semble pas être suffisant puisqu'aucun des trois rejoint le bonheur.

Tout d'abord parce que, comme le souligne Mesnard, l'amour « ne se commande pas ; il est de l'ordre de la fatalité ; il se manifeste avec la violence

---

<sup>92</sup> Pour plus d'informations, consulter Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019, p. 45 – 62.

et l'imprévu du coup de foudre »<sup>93</sup>. La volonté de l'homme ne peut donc rien faire face à la force de ce sentiment, qui est tout à fait spontané.

Successivement, il faut prendre en compte deux menaces qui pèsent sur le sentiment, menaces que Madame de Clèves expérimente lors de son éducation sentimentale.

La première est celle de l'amour non partagé, élément tout à fait tragique du roman, accru par l'absence de solutions : les individus, face à cette situation, ne peuvent rien faire. Très souvent, cela conduit même à la mort : le Prince de Clèves tombera gravement malade à l'idée que sa femme l'ait trompé et le Chevalier de Guise mourra prématurément pour sa passion non partagée.

Particulièrement intéressant et significatif est le cas du Prince de Clèves. L'histoire nous présente un véritable cheminement du personnage, où chaque étape accroît sa souffrance. Au début, l'absence de passion, pour ainsi dire, qu'il voit chez sa femme lui fait penser à une sorte d'insensibilité, lui faisant oublier toute sorte de jalousie. Dans ce premier moment, sa tranquillité finira par favoriser ce qu'en réalité il devrait éviter : il conduira Monsieur de Nemours dans la chambre de l'héroïne.

La deuxième étape, arrivant avec l'aveu, détrompe l'homme et lui permet d'ouvrir ses yeux. Il comprend qu'il ne s'agit pas d'insensibilité mais de désintérêt que sa femme ressent pour lui. À cela, s'ajoute la souffrance générée par la pensée que le cœur de son aimée soit consacré à un autre homme, rival qui n'a pas encore de nom. À ce stade, le Prince de Clèves se voit déterminé à en découvrir l'identité. L'espionnage ayant lieu à Coulommiers, dernière étape de ce parcours tragique, lui fera croire d'avoir été trompé, en le conduisant à la mort.

Bref, les personnages souffrent par malentendus : le mari qui se voit trompé, la femme qui pâtit pour cette lettre mystérieuse tombée de la poche du Duc, etc.

Ce n'est que la sorte se moquant d'eux.

La situation du Duc de Nemours est semblable à celle du Prince, mais inverse : il sait que la Princesse partage ses sentiments mais il ne peut pas

---

<sup>93</sup> *Id.*, p. 51.

l'avoir. « L'un a l'amour, l'autre la possession. À chacun d'eux il reste quelque chose à désirer ; l'insatisfaction leur est commune »<sup>94</sup>.

Pour cette raison, nous devrions considérer les deux hommes comme *ni tout à fait coupable[s] ni tout à fait innocente[s]*. Comme dans le cas de Phèdre, ce qui fait la différence n'est pas le destin des deux personnages, mais leur manière d'agir. Le Prince aurait dû rester passif et, sûr de la fidélité de sa femme, laisser tomber la question. Le Duc, d'autre part, aurait dû se comporter de la même façon, en réprimant son inclination vue l'indisponibilité de la femme.

Cependant, ils se sont comportés de la façon opposée. Leurs attitudes ont ainsi envoyé le message contraire : obstinés, ils voulaient à tout prix combattre pour gagner Madame de Clèves, en oubliant cependant qu'il s'agissait d'un défi perdu d'avance. Cette condition n'aurait pas changé puisque la morale de la femme ne le lui aurait jamais permis : son rôle était celui de respecter son mari et de lui rester fidèle.

La deuxième menace qui pèse sur l'amour est celle de la fidélité.

Nous avons eu l'occasion de constater que dans la cour la trahison, la jalousie et les mensonges étaient à l'ordre du jour. Pour cette raison, ce lieu est qualifié par la même écrivaine comme « dangereux »<sup>95</sup>.

L'éducation reçue par Madame de Clèves lui impose une stricte fidélité conjugale, fidélité jamais trahie malgré les sentiments ressentis pour un autre homme. Pour la défendre, nous avons vu l'héroïne lutter contre soi-même. Premièrement, elle a essayé de réprimer sa passion, mais en vain ; alors, elle s'est promis de ne jamais la laisser paraître, mais elle a échoué une fois encore. Elle a ainsi demandé de l'aide à son mari : elle lui a tout avoué, en lui demandant de pouvoir se retirer de la cour. La solitude incarne ici la seule arme pour combattre sa fragilité. Cependant, la confession au mari ne l'a pas aidée mais, au contraire, lui a rendu le mariage plus pesant, en éveillant soupçons et doutes chez le Prince de Clèves.

Au moment de la mort de ce dernier, elle était libre de s'épouser avec l'homme qu'elle aimait et qui l'aimait en retour mais son sens du devoir ne le lui a pas permis.

---

<sup>94</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>95</sup> *Id.*, p. 87.

Ne s'agirait-il pas de trahison se marier avec l'homme qui a joué un rôle décisif dans la maladie mortelle du mari ? Le dénouement de l'histoire répond positivement à cette question. Jean Mesnard souligne que deux motivations sont à la base du choix de la femme de se retirer définitivement : le devoir et le repos.

Le premier ne se réfère pas aux obligations de cour : l'héroïne avait eu l'autorisation du Vidame de Chartres pour se marier avec Monsieur de Nemours. Le devoir consiste plutôt à l'incapacité de se donner à l'homme qui, comme nous venons de souligner, aurait causé en grande partie la mort du mari avec son imprudence et la légèreté avec laquelle il a agi. « L'honneur ne permet pas d'épouser le meurtrier de son mari »<sup>96</sup>, écrit Mesnard.

Outre à cela, cet amour est destiné à l'échec puisqu'il est entaché par le désordre dont il a été indirectement la cause<sup>97</sup>.

En second lieu, analysons le terme « repos », dont l'explication de banale tranquillité en minimiserait la signification. Il s'agit de l'abri voulu et recherché par Madame de Clèves contre les dangers de la jalousie et des souffrances que le sentiment amoureux implique. En faisant référence à l'épisode de la lettre, l'idée que Monsieur de Nemours pouvait aimer quelqu'un ne lui avait pas permis de fermer ses yeux : elle était restée éveillée toute la nuit, plongée dans la douleur et l'angoisse<sup>98</sup>. Sa souffrance a été telle qu'elle s'est promise de ne plus jamais éprouver rien de semblable. Ce refus ne peut donc que se reverser sur le Duc, objet de son désir : la passion ressentie pour lui est si forte qui la peut plonger à nouveau dans un état de totale consternation.

Cet amour-ci, pour reprendre ce que nous avons dit au début, est l'amour vrai et pur, excluant toute sorte de mensonge ou de déloyauté. Malgré cela, il ne peut pas être vécu : il est trop haut.

---

<sup>96</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>97</sup> *Id.*

<sup>98</sup> « Elle [*Madame de Clèves*] tenait cette lettre avec une main tremblante ; ses pensées étaient si confuses qu'elle n'en avait aucune distincte ; et elle se trouvait dans une sorte de douleur insupportable, qu'elle ne connaissait point et qu'elle n'avait jamais sentie ». *Id.*, p. 153.

« et ce mal, qu'elle trouvait si insupportable, était la jalousie avec toutes les horreurs dont elle peut être accompagnée ». *Id.*, p. 155.

Le réaliser risquerait de le baisser au niveau des intrigues de la cour. Pour le maintenir tel qu'il est, il faut y renoncer.

Comme celle de la cour, la peinture de l'amour s'éclaire merveilleusement par la théorie pascalienne du divertissement. "Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses". L'objet aimé n'est désiré qu'en tant qu'il est inaccessible<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> *Id.*, p. 60.

## Comment la passion, est-elle représentée sur scène ?

Dans ce dernier paragraphe, nous essayerons de tirer les conclusions sur la manière de la passion de prendre forme dans le texte, d'un point de vue tantôt linguistique tantôt gestuel.

Avant de faire cela, il est important de constater quelles sont les influences qui sont à la base du roman et qui en ont orienté l'élaboration. Jansénisme, mouvement libertin, préciosité et classicisme ont influé sur la manière de parler du sentiment amoureux et de le mettre en scène.

En premier lieu, le jansénisme s'exprime dans le texte avec l'incapacité de l'héroïne de faire face aux situations complexes et à trouver des solutions. Elle est en proie aux mouvements de son cœur et ses réactions sont généralement assez superficielles. De plus, l'influence est visible dans la façon dont Madame de Lafayette aborde la passion, qui engendrerait les vices chez les hommes.

En second lieu, nous retrouvons des traces du mouvement libertin, repris assez subtilement, dans les figures du Duc de Nemours et du Vidame de Chartres. Dans les deux cas, il s'agit de libertinage face aux conventions sociales et aux codes moraux. Pensons à Monsieur de Nemours et à l'affaire d'Angleterre ou aux liaisons se tissant dans la cour, dominées par la tromperie et dont le seul but est la conquête physique.

Successivement, la Préciosité s'exprime surtout à travers l'amour, son expression et la manière dont il est considéré : l'amour précieux est celui pur et authentique, non vicié par les tromperies. De plus, ce courant réside aussi dans la langue, présentant des tournures syntaxiques complexes et un vocabulaire parfois recherché, et dans les caractéristiques des courtisans : jeunesse, beauté, intelligence et grâce sont les qualités remarquées dès la première page du roman.

Finalement, *La Princesse de Clèves* s'inspire du théâtre classique et des règles qui le constituent. Le roman respecte l'unité d'action : les intrigues secondaires n'ont pas d'impact sur le point focal de l'histoire, à savoir le

triangle amoureux entre le Prince et la Princesse de Clèves et le Duc de Nemours. En outre, la bienséance et la vraisemblance sont respectées : le démontrent la volonté de ne pas blesser moralement le public et de porter sur scène des événements qui pourraient arriver dans la vie de tous les jours.

Nous pouvons maintenant nous intéresser à l'expression verbale de la passion. Georges Matoré dans son article « Remarques sur le vocabulaire galant de *La Princesse de Clèves* » se penche sur l'expression linguistique du sentiment, en précisant qu'il se fait toujours par minimisation. La litote est ainsi la figure de style principalement utilisée puisqu'elle répond précisément à cette exigence. Si le Duc de Nemours disait à madame de Clèves « je sais que vous m'aimez » il choquerait les lecteurs. Alors, il opte pour l'expression « un homme que vous ne haïssez point »<sup>100</sup>.

Selon cette même procédée, Madame de Lafayette choisirait des mots d'autres domaines, du commerce par exemple, en leur donnant une signification, pour ainsi dire, galante : *affaire, fortune, amitié, attachement, commerce, mérite, engagement* accompagnent les mots *amour* et *passion*, aussi pour sauvegarder de la façon meilleure possible les bienséances<sup>101</sup>.

Il nous est donc possible de constater que, d'un point de vue verbal, les sentiments ne sont pas proprement exprimés : le Prince de Clèves n'affirme jamais clairement d'aimer sa femme, ainsi que Madame de Clèves et le Duc de Nemours, ne prononçant jamais leurs sentiments de façon directe ou explicite. Bref, les personnages ne communiquent jamais ouvertement.

Pour cette raison, nous pouvons affirmer que la litote ne concerne pas uniquement les mots, comme souligné auparavant ; elle peut s'étendre à la manière de se comporter et de s'exprimer des personnages. Chaque émotion ressentie, d'un point de vue expressif, tend à être minimisée.

L'amour s'exprime ainsi de façon discrète, calme et presque implicite, très différemment par rapport à la *Phèdre* racinienne : exclamations, plaintes et soupirs sont complètement exclus du roman de Madame de Lafayette. La force de la passion sera toujours soumise aux conventions sociales et à l'étiquette, visant à tout dissimuler.

---

<sup>100</sup> *Id.*, p. 207.

<sup>101</sup> Veuillez consulter l'article pour une explication plus précise des termes ici mentionnés. Georges Matoré, « Remarques sur le vocabulaire galant dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, 44, 1990, p. 9 – 10.

Les sentiments s'exprimant timidement, la douleur, en revanche, est formulée bien plus intensément. La réaction de la Princesse de Clèves à la lecture de la lettre est énoncée avec une force expressive majeure, plus vive et violente, et avec des termes qui ne tendent à en minimiser le contenu mais, au contraire, à l'accroître.

À propos de la manifestation de la passion d'un point de vue physique, Jean-Pierre Montier, dans son article « Arrêt sur l'image dans *La Princesse de Clèves* », prête attention aux deux modèles d'expression du roman : le discours verbal et celui visuel.

Lequel prévaut sur l'autre ? Le premier, porteur « d'une dimension morale et philosophique opposant l'être à l'apparence, le devoir aux sentiments »<sup>102</sup>, ou le second, « dont la mémoire du texte conserverait la trace, nostalgique d'autant de bonheurs entr'aperçus, et d'une certaine façon préservés, idéalisés ? »<sup>103</sup>.

Tout d'abord, il est nécessaire de souligner que la question posée est le résultat de la prise de conscience de la double modalité d'expression de l'écrivaine. L'élément qui nous le fait comprendre au mieux est le regard : les yeux, dans le roman, constituent une véritable dimension d'échange. Ils communiquent bien plus que les mots et les nœuds principaux et plus forts de l'histoire se passent de la parole et se font par le jeu (ou l'échange) de regards. Cela ouvre à la vue la capacité de constituer tout un autre univers, constitué par des images et par des *tableaux* se constituant à partir d'épisodes<sup>104</sup>.

Jean-Pierre Montier utilise le mot *tableaux* pour désigner des scènes qui paraissent descriptions de peintures ou bien de personnes. Pensons au tableau ouvrant le roman, celui consacré à la vie de Diane de Poitiers ; ou au tableau qui nous est présenté lors de la première apparition de Mademoiselle de Chartres. Première parmi toutes, la scène de l'espionnage et le formidable jeu de regards s'établissant entre la Princesse, admirant les objets qui le lui rappellent l'aimé, et le Duc, contemplant la femme et son indirecte démonstration d'amour. Bien que leurs yeux ne se croisent jamais, ce sont précisément eux à construire la scène. Outre à cela, l'écrivaine nous décrit

---

<sup>102</sup>Jean-Pierre Montier, « Arrêt sur l'image dans *La Princesse de Clèves* », *Littérature*, 119, 2000, p. 4.

<sup>103</sup> *Id.*

<sup>104</sup> « Se regarder consiste à se séparer », nous dit Roland Barthes dans son séminaire sur le neutre (1977-1978).

l'épisode comme s'il s'agissait d'un tableau représentant deux amoureux, complice aussi de l'utilisation d'une atmosphère magique rendue par le langage poétique et précieux employé.

L'établissement de ces tableaux, en outre, semble permettre à l'amour de fleurir : Monsieur de Nemours et la Princesse tombent amoureux après que le texte a dressé leurs portraits. En revanche, aucun tableau est dressé à propos du Prince et de la Princesse : leur mariage est mentionné superficiellement, sans prêter attention à aucun élément. « Ce mariage s'acheva, la cérémonie s'en fit au Louvre »<sup>105</sup>, écrit Madame de Lafayette. Cette phrase a le seul but d'informer le lecteur du mariage des deux personnages, de manière vide et simpliste ; la forme employée pourrait être la même qui nous présente un fait divers.

À la question de Montier, nous pourrions donc répondre qu'aucun de deux discours prévaut sur l'autre : ils se complètent, en travaillant ensemble à la mise en scène, verbale et visuelle, du sentiment amoureux. L'un ne pourrait pas exister sans l'autre : la parole atténue ce que les yeux rendent manifeste.

Ainsi, le programme iconographique qui scande l'œuvre, offre « des représentations d'une passion qui ne trouve l'occasion ni de se dire ni de se vivre autrement que sous la forme de scènes visuelles »<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019, p. 96.

<sup>106</sup> Jean-Pierre Montier, « Arrêt sur l'image dans *La Princesse de Clèves* », *Littérature*, 119, 2000, p. 11.

## **CHAPITRE 4 :**

### **La dynamique du signe dans les deux ouvrages**

SIGNES. Soit qu'il veuille prouver son amour, soit qu'il s'efforce de déchiffrer si l'autre aime, le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes sûrs<sup>107</sup>.

#### **La clarté du signe chez Madame de Lafayette**

Le roman de Madame de Lafayette nous présente une histoire d'amour et, plus précisément, un triangle amoureux entre Madame et Monsieur de Clèves et le Duc de Nemours.

D'un point de vue sémiologique, il nous est possible de décomposer le texte comme s'il s'agissait d'un tissu, dans lequel de nombreux fils s'entrelacent les uns avec les autres. Ces fils ne sont rien d'autre que les signes ; une lecture de ces derniers en permettrait un profond enrichissement puisque, en composant le texte, ils le nourrissent de significations autres et d'aspects qu'une lecture linéaire ne donnerait pas.

En effet, l'habileté de Madame de Lafayette est celle de construire cette histoire sur le fil du signe : elle met en scène des événements qui, tout en se produisant, le font différemment par rapport à nôtres attentes. À titre d'exemple, elle ne nous dirait jamais que l'amour entre les deux

---

<sup>107</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977, p. 253.

est partagé ou qu'ils ont partagé des expériences particulièrement intenses, voir la complicité dans le vol du portrait. Elle choisit plutôt de construire un univers où ce sont les signes qui nous le communiquent. Les événements, en effet, ont lieu mais ils sont vidés ; ce « plein » trouve sa représentation à travers le vide du signe<sup>108</sup>.

Brièvement, nous ne voyons pas l'acte en soi, mais plutôt ses signes. Il est donc essentiel de savoir lire ces signes, parfois très subtils, afin de comprendre et de suivre le développement de cette relation vécue/non vécue si complexe.

Déjà au début de notre roman, nous comprenons que Madame de Clèves et Monsieur de Nemours avaient entendu parler l'un de l'autre : le texte en est témoin<sup>109</sup>. « Et surtout Madame la Dauphine le lui [à Madame de Clèves] avait dépeint d'une sorte, et lui en avait parlé tant de fois, qu'elle lui avait donné de la curiosité, et même de l'impatience de le voir »<sup>110</sup>, nous dit le narrateur. La seule parole avait engendré chez la Princesse non seulement de la curiosité pour cet homme, toujours décrit de façon si précieuse et élégante, mais aussi de l'impatience, sensation presque stupéfiante si nous considérons qu'ils ne se sont jamais vus.

La création de ces attentes si élevées met bien en évidence le pouvoir de la parole, qui, tout en anticipant la première rencontre, soumet déjà le Duc. Le sujet est ainsi précédé et assujéti au langage, pour reprendre la théorie lacanienne.

La première rencontre a lieu lors du bal organisé pour célébrer les fiançailles de la fille du roi, où ce sera ce dernier à leur demander de danser ensemble. Le coup de foudre se produisant, il laissa Monsieur

---

<sup>108</sup> Autour du signe (vide), Roland Barthes construit son essai *L'Empire des signes*. En prenant comme exemple le Japon, il aborde le signe dans sa pureté et sa vacuité. Il écrit : « [...] la cosa giapponese non è contornata, miniata; essa non è delimitata da un contorno netto, da un disegno che il colore, l'ombra o il tocco verranno poi a "riempire"; attorno ad essa c'è il *nulla*, uno spazio vuoto che la rende opaca, e dunque ai nostri occhi ridotta, diminuita, piccola ». Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1992, p. 52.

Et encore, dans son autre texte, *Le grain de la voix*, il écrit : « I segni sono vuoti perché non rimandano a un significato ultimo [...]. In Giappone, non c'è significato supremo a fermare la catena dei segni, non c'è una chiave di volta, cosa che permette ai segni di svilupparsi con una finezza e una libertà grandissima ». Roland Barthes, *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986, p. 96.

<sup>109</sup> Cfr. Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019, p. 97 – 98.

<sup>110</sup> *Id.*

de Nemours complètement bouleversé. « Il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration »<sup>111</sup>, commente le narrateur.

La tentative de dissimulation échoue, le signe se fait manifeste.

À partir de ce moment, les deux personnages n'arrêtent de penser au bal et de le vivre à nouveau ; ils sont tous les deux troublés l'un de la beauté de l'autre. Leur attraction, apparemment étrange, est bien perçue de l'extérieur aussi : les courtisans spectateurs y « trouvèrent quelque chose de singulier »<sup>112</sup>, alors que le narrateur se prend lui-même du temps pour observer la scène et pour la décrire, de façon assez soignée. Il s'agit de l'*innamoramento* à caractère pétrarquiste, moment bouleversant la vie et le cœur de deux amants. Peu de lignes plus tard, le narrateur nous amène déjà dans les pensées de Madame de Clèves, dont il nous dit qu'« il [*Monsieur de Nemours*] fit en peu de temps une grande impression dans son cœur »<sup>113</sup>, alors qu'en parlant de l'homme, l'on choisit l'expression « inclination violente »<sup>114</sup>. Tout est joué de façon assez rapide mais surtout transparente : l'histoire d'amour entre les deux a donc déjà commencé. Chez le Duc, nous constatons un fort changement d'attitude (souligné par le narrateur aussi) : la passion pour la Princesse le pousse à mettre fin aux relations frivoles qu'il entretenait avec certaines dames de la cour et, encore, à faire échouer le prestigieux mariage avec la Reine d'Angleterre. Cela éveillera vite les soupçons des autres courtisans, toujours très attentifs aux comportements autrui, se demandant, à plusieurs reprises, s'il y a quelqu'un dans son cœur.

De l'autre côté, pour ce qui concerne la Princesse de Clèves, elle nous prouve, ou, pour mieux dire, presque incarne la transparence du signe. Malgré ses tentatives de dissimuler son inclination, ses rougeurs et sa volonté de ne pas se montrer, la poussant à se cacher et à éviter plusieurs fois des événements mondains, trahissent ses sentiments. Et cela arrive même dans la sphère privée.

---

<sup>111</sup> *Id.*

<sup>112</sup> *Id.*

<sup>113</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>114</sup> *Id.*

Tout en essayant de camoufler sa passion à elle-même aussi, les symptômes de celle-ci lui sont bien visibles : troubles, lassitude, agitation, etc. Il nous suffit de nous pencher sur l'épisode de la lettre retrouvée, dont le malentendu ne lui avait pas rendu possible de fermer ses yeux. Choquée et bouleversée, dans le désespoir le plus profond, elle avait été assaillie de préoccupations toute la nuit.

Tout cela pour montrer que le caché, en réalité, ne cache pas. Il n'est donc qu'un dispositif sémiotique servant à mettre en évidence le signe, dont la transparence est bien visible aux yeux tantôt des personnages tantôt des lecteurs.

L'histoire d'amour est donc lisible à travers le signe, qui en permet la construction.

Pour revenir à notre réflexion, l'amour éprouvé par le Duc le pousse à une action extrême, à savoir voler le portrait de Madame de Clèves : « il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé »<sup>115</sup>. Le tableau consiste précisément au corrélatif objectif de la femme aimée : le lien est vite établi. C'est comme si Monsieur de Nemours « volait » la Princesse à son mari.

Nous pouvons cependant constater que cela arrive en tant que réponse instinctive du Duc à son désir : il agit de manière transparente et il ne veut en aucune façon blesser Monsieur de Clèves ou causer de la douleur et du chaos. L'adverbe « tendrement » souligne l'ingénuité du mari et sa méconnaissance de ce qui était en train de se passer : aux yeux de l'amant, il se considérait aimé et il ne doutait de rien. Ce mot consiste en une intrusion discrète du narrateur, qui, avec délicatesse, présente au lecteur un homme inconscient de ce qui se passe dans le cœur et dans l'esprit de sa dame.

De plus, si l'on veut analyser les signes de cette scène, le vol se traduit en viol de la femme. L'ambiance, en étant assez intime, favorise cette interprétation : le lit, la voix basse, le rideaux semi-fermé, etc. Cela, dans un premier temps, avait fortement étonné la Princesse : « elle en fut si troublée »<sup>116</sup> (langage applicable au viol aussi), au point que

---

<sup>115</sup> *Id.*, p. 145.

<sup>116</sup> *Id.*

Madame la Dauphine remarquait un changement – voire, le signe – chez elle et s’en souciait.

Et la réaction de la Princesse ? Certes, « la raison voulait qu’elle demandât son portrait »<sup>117</sup>, mais elle ne le fit pas. Pour éviter de mettre l’homme en difficulté et de faire apprendre à tout le monde ce qui venait d’arriver, elle décide de se taire. « Elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu’elle lui pouvait faire sans qu’il sût même qu’elle la lui faisait »<sup>118</sup> : complices sans le savoir, la femme accepte l’action de l’homme, en confirmant ainsi, aux yeux des lecteurs, la réciprocité de ses sentiments pour le Duc.

Dans l’univers des signes, nous pourrions lire ce vol du portrait comme le premier rapport consommé entre les deux amants. Cependant, celui que nous avons considéré auparavant comme le viol de la femme, devient, à ce moment, un rapport consensuel. Sa non-dénonciation se traduit en consentement à l’égard de l’homme, à la fois embarrassé pour avoir été découvert et soulagé pour ne pas avoir été dénoncé.

L’importance de cette scène est soulignée par sa résonance à l’intérieur de l’œuvre : même Monsieur de Clèves, tout en ne sachant rien, s’aperçoit du vol du portrait de sa femme et perçoit que quelque chose ne va pas. Et comme s’il connaissait l’importance de cette perte – dans le sens que nous venons de souligner – il le cherche partout sans pouvoir se rendre. Quand il comprend de l’avoir perdu, la première pensée qui l’afflige est qu’un amant de sa dame puisse l’avoir volé. Nous voyons que seul ces soupçons infondés « firent une vive impression dans l’esprit de Madame de Clèves »<sup>119</sup>, pleine de remords pour avoir couvert le Duc et pour s’être ainsi donnée à lui. Et voilà le signe corporel qui, très clair et transparent, revient : « elle trouva qu’elle n’était plus maîtresse de ses paroles et de son visage »<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>118</sup> *Id.*

<sup>119</sup> *Id.*, p. 147.

<sup>120</sup> *Id.*

Finalement, autre signe de pureté : l'aveu.

Les pensées de la Princesse pour un autre homme, son sens du devoir et la faute qu'elle sentait peser sur elle la poussent à tout avouer à son époux. Sa confession, déjà analysée dans le chapitre précédent, n'est rien d'autre qu'un acte de sincérité et de respect envers le mari, que lui-même reconnaît. La position de la femme, agenouillée et pleurant, et les mots prononcés lors de son monologue font preuve de transparence et de la volonté de se débarrasser de ce poids. Elle avoue uniquement la présence de ces « sentiments qui vous [*le mari*] déplaisent »<sup>121</sup>, mais rien d'autre. Il s'agit d'un aveu/non-aveu : malgré la pression du mari, aucune information est donnée. La confession est donc tout à fait dépassionnée : elle se tient uniquement pour le besoin de sincérité de la femme envers son mari.

---

<sup>121</sup> *Id.*, p. 182.

## La scène de l'espionnage et la fin du roman

Pour suivre avec notre analyse sémiologique, la scène à laquelle nous faisons principalement référence est celle de l'espionnage, qui, avec le final du roman, constitue le point central, et le plus intense à niveau des signes, du texte.

La symbologie de la scène est fortement marquée dès le début de celle-ci, s'ouvrant sur la phrase « les palissades étaient fortes hautes ». La volonté d'outrepasser les palissades et de pénétrer dans le lieu protégé est une métaphore profondément tissée de symbolisme phallique<sup>122</sup>. La tentative d'accès de l'homme et sa réussite vont dans cette direction, ainsi que son successif rapprochement, lui donnant du trouble et de l'émotion, émotions plausibles dans le cœur de l'amant. Et c'est à ce moment qu'il entrevoit de la lumière et il se range derrière la fenêtre, obstacle – cette fois transparent – qui lui permet quand même de voir la dame. Cette dernière nous est présentée toute seule, dans son cabinet, demi-habillée pour la chaleur (« elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge ») et avec les cheveux « confusément rattachés ». Elle est en mise confortable et intime, celle que l'on tient chez soi, pourrait-on dire.

Nous pouvons la considérer comme la prêtresse à l'intérieur du temple célébrant un rituel.

Autre détail donnant de l'intimité à la scène, la femme couchée dans son lit, avec une table devant soi, sur laquelle sont placées des « corbeilles pleines de rubans ». Plus précisément, ces derniers étaient des mêmes couleurs portées par Monsieur de Nemours lors du tournoi : ce n'est qu'un fétiche du duc.

---

<sup>122</sup> Veuillez consulter Beatrice Didier, *Commentaire à la Princesse de Clèves : une interprétation existentielle*, La Table Ronde, 138, 1959.

Successivement, il voit qu'elle « fait des nœuds » autour de la canne<sup>123</sup> des Indes, symbole phallique évoquant l'homme. En fait, cette canne appartenait réellement au Duc. Signifiant-phallus rappelant à la femme son amant, Madame de Clèves ne peut que voler cet objet pour garder avec soi le pur représentant, or le signifiant<sup>124</sup>.

Le narrateur souligne que ces actions ont été menées avec *grâce* et *douceur*, montrant sur le visage de la dame sa passion et les effets de celle-ci de façon transparente.

Après cela, elle se lève, prend un flambeau et se rapproche de la table, à considérer comme l'autel de la femme-prêtresse, près du portrait de Monsieur de Nemours. Le signe se fait toujours plus clair : l'on commence avec le ruban – objet lui rappelant l'homme – pour après terminer avec l'image réelle du Duc. Ces trois objets nous sont présentés progressivement et, pour ainsi dire, du plus implicite au plus explicite : le ruban, or lien avec la couleur de la tenue du duc, la canne, métaphore et symbole phallique, et le tableau, image-miroir de l'homme. Les objets et le portrait traduisent clairement le pur signifiant<sup>125</sup>.

C'est justement à ce moment-là, au pied de l'autel, que la femme-prêtresse s'apprête à accomplir l'acte de la castration : elle s'assoit et contemple cette image, avec cette *attention* et *rêverie* que seul le sentiment amoureux rend possible.

La contemplation de l'idole n'est qu'un rituel et la ritualité est réalisée à travers la description extérieure, rendue par la voix externe du narrateur et l'œil, encore externe, observant la scène : celui de l'espion. En effet, c'est l'espion qui observe le Duc, le Duc observant la femme. Il nous saute promptement aux yeux la clarté de cette construction, dont la perspective est celle de la longue-vue : voir l'un qui observe l'autre.

---

<sup>123</sup> À propos de la symbolique phallique et de l'ostension du phallus, veuillez-vous référer aux religions et aux cultes à mystères. Veuillez consulter Walter Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

<sup>124</sup> Roland Barthes, dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, aborde la question des objets, en écrivant : « Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément ». L'objet, dans ce cas, devient ainsi le corrélatif objectif de l'être aimé : il le substitue aux yeux de l'amant et il en devient un fétiche.

<sup>125</sup> À propos du signifiant, « de sa nature [il] anticipe toujours sur le sens en déployant en quelque sorte au-devant de lui sa dimension ». Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, Paris, P.U.F., 1957. Pour nos notes, nous faisons référence à l'édition publiée sur le site STAFERLA (p. 6), disponible à l'adresse suivante : <http://staferla.free.fr/Lacan/L%27instance%20de%20la%20lettre.pdf>, consultée le 12 mai 2023.

Cette construction chiasique à miroir revient dans l'écriture aussi : la syntaxe reproduit la dynamique du miroitement<sup>126</sup>.

Le Duc, complètement bouleversé, s'avère désorienté. L'esprit lui conseille de s'en aller : entrer dans le cabinet de la femme, sans qu'elle ne lui ait pas révélé ses sentiments, serait inconvenant et pourrait la choquer.

Cependant, il faut aussi retenir que les deux amants ne sont pas les seuls personnages présents dans la scène. Nous faisons référence à l'espion envoyé par Monsieur de Clèves pour dissiper les soupçons qu'il a sur sa femme.

Il s'agit d'un épisode joué et construit sur le regard, où les yeux ont exactement le pouvoir de tuer l'autre : Madame de Clèves agit spontanément, sans savoir d'être regardée. Monsieur de Nemours l'observe et, à son tour, lui-aussi est observé par l'espion du mari qui mal comprend ce qui est en train de se passer et parvient à la conclusion la plus immédiate : la trahison.

Et voilà la femme produisant la castration<sup>127</sup>, sans le savoir mais sur son initiative, tantôt sur le mari tantôt sur l'amant.

La bipartition mari-amant est pur signe : d'un côté, la déclinaison sociale de l'amour, de l'autre, celle passionnelle. Le premier, en se croyant trompé, meurt vraiment, alors que le second est vidé. Le Duc, en effet, voit disparaître son désir avec le passage du temps.

Comme nous dit Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, « dans le champ amoureux, les blessures les plus vives viennent davantage de ce que l'on voit que de ce que l'on sait »<sup>128</sup>.

Ainsi, cette scène et la fin du roman, annonçant le retrait de la femme et sa décision de devenir moniale, sont en rapport structurel l'une avec l'autre. La prise de voile, en effet, est un code qui renvoie à l'épisode que l'on vient de mentionner : la femme, en célébrant le rituel du signe, se soustrait et au mari et à l'amant.

---

<sup>126</sup> À propos de la spécularité en tant que paradigme organisationnel du discours en prose, veuillez consulter Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme, 1973.

<sup>127</sup> En faisant référence à Lacan, la castration est la loi du langage, elle est la figure de l'assujettissement du sujet au langage. Dans ce cas, pendant que la prêtresse, or Madame de Clèves, expose le signifiant, elle célèbre l'image, qui est fétiche du Duc, et tue, à savoir castré, tantôt le mari tantôt l'amant.

<sup>128</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977, p. 157.

Il s'agit du signe qui tue. Et cela se rattache à Lacan, affirmant qu'« un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose donc »<sup>129</sup>.

Après cet acte de double castration, la femme aussi se rend à la loi du langage – à savoir la loi de la castration – qu'elle-même a opérée, en prononçant ses vœux.

La scène de l'espionnage que nous venons d'analyser évoque fortement le Conte d'Amours et de Psyché, faisant partie des *Métamorphoses* d'Apulée, écrivain, philosophe et magicien latin.

En particulier, nous nous référons à la scène de contemplation de l'idole : Madame de Clèves contemple le portrait de Monsieur de Nemours, ainsi que Psyché contemple, en violation à une interdiction, le dieu Amour.

Le conte relate la vie de Psyché, mortelle dont la beauté suprême lui avait rendu impossible quelconque mariage. L'oracle Apollon, consulté par ses parents, pronostique une fin tragique pour la jeune, destinée à un fauve terrible. Les parents l'abandonnent ainsi au sommet d'une montagne, où le vent zéphyr la ramène au palais doré d'Éros. À partir de ce moment, celui-ci sera sa maison : servie par les esprits, elle attend son époux Amour, qui la rejoint uniquement la nuit.

Conseillée par ses sœurs perfides, croyant l'homme un monstre dangereux, elle se décide à prendre une lampe à huile et un poignard pour le voir, avant, et le tuer, après. Malgré tous ses doutes<sup>130</sup>, elle met en œuvre son plan. Mais quand elle éclaire le corps merveilleux d'Amour, en comprenant qu'il ne s'agit pas d'un monstre, elle reste complètement impressionnée de son aspect. Le fauve se transforme ainsi en « le plus doux et le plus aimable »<sup>131</sup> animal.

Le narrateur, à travers les yeux de la femme, en scrute le moindre détail : le visage divin, les cheveux, le cou, les épaules, les ailes...

---

<sup>129</sup> Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, Paris, P.U.F., 1957. Nous faisons référence à l'édition publiée sur le site STAFERLA (p. 7), disponible à l'adresse suivante : <http://staferla.free.fr/Lacan/L%27instance%20de%20la%20lettre.pdf>, consultée le 12 mai 2023.

Le renvoi à *Sarrasine* de Balzac apparaît ici évident. Plus précisément, nous nous référons à la scène où Sarrasine réalise la castration de Zambinella, véritable signe de cette dernière et, après cela, il demande d'être tué.

Voilà, à nouveau, la castration qui tue.

<sup>130</sup> À ce propos, Apulée écrit : « quod est ultimum, in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum ». Apuleio, *La favola di Amore e Psiche*, Alessandro Fo (a cura di), Einaudi, Torino, 2014, p. 44.

<sup>131</sup> *Id.*, p. 46.

jusqu'à arriver aux armes (l'arc, le carquois et les flèches), définies « bénignes ».

*Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et punctu pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem rorauerint paruulae sanguinis rosei guttae. Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. Tunc magis magisque cupidine fraglans Cupidinis prona in eum efflictim inhians patulis ac petulantibus sauiis festinanter ingestis de somni mensura metuebat. Sed dum bono tanto percita saucia mente fluctuat, lucerna illa, sue perfidia pessima siue inuidia noxia siue quod tale corpus contingere et quasi basiare et ipsa gestiebat, euomuit de summa luminis sui stillam ferentis olei super umerum dei dexterum. Hem audax et temeraria lucerna et amoris uile ministerium, ipsum ignis totius dominum aduris, cum te scilicet amator aliquis, ut diutius cupitis etiam nocte potiretur, primus inuenerit. Sic inustus exiluit deus uisaque detectae fidei colluue prorsus ex osculis et manibus infelicissimae coniugis tacitus auolauit<sup>132</sup>.*

Comme nous le voyons, un symbolisme massif s'impose sur scène, en nous ramenant au rapport amoureux se déroulant entre les deux.

Premièrement, en parlant de Psyché, le narrateur choisit les expressions suivantes : « dum insatiabili animo » et « satis et curiosa ».

---

<sup>132</sup> *Id.*

*Au pied du lit reposaient un arc, un carquois et des flèches, traits dociles du dieu puissant. Psyché ne peut se rassasier de les voir. Dans sa curiosité elle examine, elle manie et admire les armes de son époux ; elle tire du carquois une flèche, et veut essayer le bout de la pointe à l'extrémité de son pouce. En la tenant, ses deux doigts tremblent ; cependant elle fait un petit effort et se pique assez profondément pour qu'à la surface de sa peau viennent s'épanouir quelques gouttes d'un sang rosé. Ainsi, sans le savoir, Psyché se rend elle-même amoureuse de l'Amour, et devient éprise d'une passion de plus en plus ardente pour celui qui fait naître les passions. Elle se penche avidement sur lui, la bouche entr'ouverte de plaisir ; elle lui prodigue avec feu les baisers les plus tendres et les plus empressés, tout en craignant de mettre fin à la durée de son sommeil. Mais tandis qu'elle s'enivre de tant de délices, et que, blessée au cœur, elle flotte irrésolue, tout à coup la lampe (était-ce noire perfidie ? était-ce jalousie coupable ? était-ce qu'elle voulait toucher un si beau corps et le baiser en quelque sorte à son tour ?) laisse tomber de son lumineux foyer une goutte d'huile bouillante sur l'épaule droite du dieu. Lampe audacieuse et téméraire ! Ah ! N'étais-tu pas indigne de prêter ton ministère aux amours. Tu brûles le dieu même qui allume toute flamme, toi qu'un amant inventa le premier, afin que plus longtemps et la nuit même ses yeux pussent jouir d'appas adorés. À cette brûlure le dieu se réveille en sursaut ; et, voyant que son secret a été outrageusement trahi, il s'envole, sans dire un seul mot, loin des regards et des mains de sa malheureuse épouse.*  
Traduit par moi-même.

La curiosité se réfère à la volonté de voir l'homme pour la première fois, mais elle peut être aussi associée à la malice de la femme, après confirmée par l'expression « rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma ». Les verbes *examiner*, *manier* et *admirer*, en effet, confèrent une signification pratique à la phrase, de véritable corporéité. Finalement, le mot « armes » qui, référé au mari, ouvre la voie à la symbologie phallique de l'épisode : les armes de combat ou le phallus de l'homme ?

Juste après, nous assistons à l'apparition du signe, pur et transparent : « [*Psyché*] depromit unam de pharetra sagittam ». Le signifiant est montré.

Ce faisant, la femme commence à explorer le dieu et la beauté de son corps, poussée par la curiosité nommée auparavant et par le désir, combinés à une agitation tout à fait compréhensible (« punctu pollicis [...] trementis »).

En jouant avec la flèche d'Amour – à savoir le signifiant – Psyché se pique et une petite goutte de sang coule : il s'agit du rapport qui va s'accomplir. Outre à la telle symbologie, il est nécessaire de se rappeler que, en tant que Cupidon, le contact avec sa flèche a le pouvoir de faire tomber amoureux quelconque. Et Psyché ne constitue pas une exception : « Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem ».

Il est intéressant de souligner la traduction italienne proposée par Alessandro Fo, qui traduit cette expression avec « cupida di Cupido », où « cupida » en latin signifie « désir ardent ». Le rapport est en train de se réaliser de manière assez explicite : « Tunc magis magisque cupidine fraglans ».

Mais la magie du moment est interrompue par la lampe à huile qui, pour jalousie ou méchanceté, fait couler une gouttelette d'huile sur l'épaule droite de l'homme, en le réveillant et en le faisant fuir.

Du point de vue mythique, il nous semble claire l'influence d'Apulée dans le roman de Madame de Lafayette. La transposition est donc immédiate : Madame de Clèves est Psyché, alors que le Duc de Nemours est Éros. La dichotomie *puer* – *puella* revient dans les deux ouvrages.

Les scènes des deux auteurs sont en rapport structurel l'une avec l'autre : Madame de Clèves orne la canne et contemple le portrait du Duc, ainsi que Psyché manipule les armes de Cupidon, en se piquant un doigt.

À partir d'Apulée, la notoriété de l'histoire d'amour entre Amour et Psyché poussera plein d'écrivains à la reprendre et à en écrire des interprétations, plus ou moins fidèles à l'originale.

C'est aussi le cas de Jean de La Fontaine, écrivain contemporain de Madame de Lafayette, qui, en 1669, publie *Les Amours de Psyché*, une réécriture du conte en clé janséniste<sup>133</sup>.

Son texte présente, avec quelques différences, la même scène de contemplation de l'être aimé que nous voyons et chez Apulée et chez Madame de Lafayette. Il est possible que le sujet en question circulait beaucoup à l'époque, vu que ces deux auteurs sont contemporains et il y a des témoignages qu'ils fréquentaient les mêmes salons littéraires.

Si nous nous penchons sur le texte de La Fontaine, il nous est possible de constater qu'il reprend assez fidèlement ce qui arrive dans le conte d'Apulée. En ce qui concerne l'épisode qui nous intéresse, il est joué presque de la même manière que celui de son modèle d'inspiration. Les sœurs de Psyché la convainquent que l'homme, avec lequel elle couche chaque nuit, est un monstre et, pour le lui démontrer, la poussent à s'équiper d'une lampe et d'un poignard pour le voir dans un premier moment, et le tuer successivement.

Ainsi, la femme décide de mettre en œuvre le plan : pendant la nuit, elle prend ses outils et se rapproche d'Amour, en le voyant pour la première fois.

Les vers qui le décrivent<sup>134</sup> nous font penser au blason, petit genre poétique du seizième siècle ayant comme sujet le corps, habituellement

---

<sup>133</sup> « Il testo dell'autore delle *Fables* era stato l'unico, nell'età luigiana, a porre in risalto le possibili implicazioni simboliche della favola di Amore e Psiche ed il rapporto, in essa implicito, tra divieto e desiderio, desiderio e possesso, sogno e realtà ». Lionello Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, Il Mulino, « Inserzioni », 2007, p. 140.

<sup>134</sup> La Fontaine choisit, dans son ouvrage, de mélanger la prose aux vers. Plus précisément, pour ce qui concerne cet épisode, il choisit d'employer le vers pour l'organisation du méfait de la part de Psyché et de ses deux sœurs, pour la description du corps de l'homme et pour clore le premier livre, en informant les lecteurs de la fuite d'Amour et de la perte du bonheur de la femme. Cependant, à l'âge classique, la division entre les genres était considérée comme indispensable.

celui de la femme, dont l'écrivain décrit minutieusement plusieurs éléments, séparés les uns des autres, mais qui parviennent à donner une image d'ensemble de la personne à laquelle l'on rend hommage. Dans ce cas, l'auteur se penche sur plusieurs détails du corps du dieu : l'éclat, comparé comme d'habitude au lis et à la rose, le col, les bras, les cheveux, le visage, les yeux, les lèvres, etc.

De plus, La Fontaine ajoute, dans sa description, des figures mythologiques du désir, à savoir le Faune, le Silvain et le Pan. Ce faisant, la symbolique liée à la sexualité commence déjà à pénétrer dans la scène. De même, l'écrivain nous dit que les yeux du dieu sont « les portes du désir »<sup>135</sup>, alors que ses lèvres sont « les sources du plaisir »<sup>136</sup>.

Psyché, qui n'aurait jamais pu imaginer tout cela, reste étonnée : ce ne sont que la joie et l'extase à la dominer.

Contrairement au texte d'Apulée, les armes de l'homme ici ne sont pas mentionnées, et donc la scène de l'effleurement de la flèche d'Amour n'apparaît pas.

Et, en continuant,

*Il lui prit envie de regarder de plus près celui qu'elle n'avait déjà que trop vu. Elle pencha quelque peu l'instrument fatal qui l'avait jusque-là servie si inutilement. Il en tomba sur la cuisse de son époux une goutte d'huile enflammée. La douleur éveilla le dieu. Il vit la pauvre Psyché qui, toute confuse, tenoit sa lampe ; et ce qui fut de plus malheureux, il vit aussi le poignard tombé près de lui.*<sup>137</sup>

Comme dans le texte d'Apulée, c'est le désir à inviter la femme à se rapprocher de son amant. Mais c'est justement la soif de Psyché qui lui fait oublier tout le reste : en faisant tomber une goutte d'huile bouillante

---

Voilà pourquoi, ce choix de La Fontaine n'avait pas particulièrement convaincu les plus conservateurs, désireux de maintenir de la distance entre prose et vers.

<sup>135</sup> Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché*, Paris, Defer de Maisonneuve, 1791, p. 57. Disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056874g>, consultée le 10 mai 2023.

<sup>136</sup> *Id.*

<sup>137</sup> *Id.*, p. 59.

sur la cuisse<sup>138</sup> – zone à signification érogène – d’Amour, elle le réveille et interrompt la magnificence de ce qui était en train de passer.

D’un point de vue sémiologique, la grammaire de la scène est purement signique : elle est entièrement construite sur le signe, or sur la combinaison parole-signe. D’abord, considérons la proximité de la femme augmentant toujours plus ; successivement, pensons à l’image du feu (« goutte d’huile enflammée »), métaphore de la passion effrénée et *topos* de la lyrique amoureuse. Finalement, le point où tombe l’huile : la cuisse, qui nous rappelle les parties intimes masculines.

Pourrait-on considérer que le désir de la femme est si fort qu’il arrive à réveiller l’homme ?

Toujours dans le champ sémiotique, si nous nous penchons sur la proxémique, le texte nous fournit des éléments remarquables : Psyché s’avance envers l’être aimé, le voit pour la première fois et l’examine soigneusement ; après, elle se rapproche encore, de plus en plus, mais la raison l’aide et le conseille de faire attention pour ne pas éveiller l’homme (« tantôt la bouche de son mari lui demandait un baiser, et tantôt ses yeux, mais la crainte de l’éveiller l’arrêtoit tout court »). Toutefois, la femme, submergée par la libido, excède dans sa proximité et fait tomber l’huile. Nous pourrions lire la gouttelette enflammée comme le corrélatif objectif de la luxure de la femme, capable d’éveiller l’homme.

Avant de clore le paragraphe, nous soulignons l’intéressant lien s’établissant entre la scène de l’espionnage analysée et les fresques présentes dans la Ville des Mystères à Pompéi.

Certes, les coordonnées temporelles sont bien différentes et excluent toute sorte d’influence entre Madame de Lafayette, Jean de La Fontaine et ces fresques : les textes des deux auteurs remontent respectivement au 1678 et 1669, alors que les fouilles archéologiques de la Ville des Mystères ne sont pas effectuées avant 1900<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Nous remarquons une variation significative à ce propos. Dans le texte d’Apulée, la goutte d’huile ne tombait pas sur la cuisse mais sur l’épaule du Dieu. Chez La Fontaine, en revanche, le choix de la faire tomber sur la cuisse représente une véritable blessure de castration.

<sup>139</sup> Veuillez consulter la bibliographie scientifique de référence. Walter Burkert, *Les cultes à mystères dans l’antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1987. Frontisi-Ducroux, Françoise, Lissarrague, François, Veyne, Paul, *Les mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, 1998.

Les fresques en question se composent par plusieurs scènes, représentant le rite d'initiation d'une jeune femme au culte dionysiaque. Ci-après nous avons inséré les fresques composant le mur central de la salle : il s'agit d'un moment particulièrement important puisque c'est la première rencontre de la néophyte avec le dieu.



Fresque VI – X, Villa des Mystères, Scavi di Pompéi. © Photo du Site archéologique de Pompéi<sup>140</sup>.

Comme nous le voyons, plusieurs sont les personnages présents en scène.

Un premier groupe de figures entoure un vieux silène couronné de lierre. Il lève ses bras pour montrer le fond de la coupe, où un premier jeune homme se reflète. À ses épaules, nous voyons un autre jeune, qui soutient un masque de théâtre tragique. Ce dernier et le silène sont les opérateurs du rite d'initiation : grâce à un jeu de perspective, le garçon se regardant voit le masque tragique et non son visage<sup>141</sup>.

<sup>140</sup> Photo tirée du site de Pompéi, à l'adresse suivante : [http://pompeisites.org/sito\\_archeologico/villa-dei-misteri/](http://pompeisites.org/sito_archeologico/villa-dei-misteri/).

<sup>141</sup> La signification de cette scène consiste à une révélation et elle constituerait une sorte d'initiation dionysiaque masculine. Il s'agit du passage du statut de *puer* à celui d'homme : le masque tragique intègre dans le néophyte les éléments les plus négatifs de la personnalité, ce qui dans un premier moment désoriente le jeune. Cette scène construit une analogie parfaite avec la dernière du même mur, or l'initiation féminine avec l'ostension du phallus.

Au centre de la composition, nous constatons la présence du dieu Dionysos presque nu, qui s'abandonne entre les bras d'Ariane pour se reposer.

Finalement, le troisième groupe de figures est celui qui nous intéresse principalement.



Fresque IX – X, Villa des Mystères, Scavi di Pompei. © Photo du Site archéologique de Pompéi<sup>142</sup>.

L'initiation du rituel a lieu : la jeune femme est agenouillée devant le panier sacré, contenant les objets saints du culte dionysiaque. Derrière elle, deux figures féminines (*ancillae* ou prêtresses) assistent à la scène et offrent des épis de blé sur un plateau. Devant la femme, il

<sup>142</sup> Photo tirée du site de Pompéi, à l'adresse suivante : [http://pompeisites.org/sito\\_archeologico/villa-dei-misteri/](http://pompeisites.org/sito_archeologico/villa-dei-misteri/).

y a un génie féminin (Aidos ou Telete<sup>143</sup>) avec de grandes ailes noires. Nous constatons la présence d'un grand phallus érigé, partiellement couvert par un voile.

La novice pose sa main gauche au-dessous du phallus, alors qu'avec la droite elle semble vouloir soulever le voile posé sur le panier. De plus, la figure ailée fustige la *puella* avec la verge qu'elle a dans ses mains, acte symbolisant la fertilité.

Si nous lisons cette scène en clé sémiologique, le lien avec Madame de Clèves est vite établi. Dans les deux scènes, nous assistons à l'ostension du phallus, or le signifiant, qui est montré clairement.

De plus, un autre parallélisme s'impose, avec la soumission des deux femmes : dans le roman, la Princesse de Clèves se soumet à la loi du langage qu'elle-même a opéré et, après avoir castré les deux hommes, elle castre elle-même avec la prononciation de ses vœux concluant l'œuvre. De l'autre côté, la scène de la Ville des Mystères nous montre la soumission de la jeune femme à l'acte de la flagellation. Certes, la fustigation ici donne fertilité, alors que dans le roman de Madame de Lafayette cet aspect n'apparaît pas. D'une part, le rituel transforme la *puer* en *mater* – or, la mère sur son fauteuil, comme nous voyons dans la partie finale de la fresque ; de l'autre, il y a la femme qui, tout en étant mariée, reste *puella*. D'un point de vue sémiologique, en effet, Madame de Clèves est *virgo* : elle est Psyché.

Cette analyse sémiologique de la scène, accompagnée de la reprise du mythe antique et de la réception contemporaine, nous a permis de voir comment ce point si central du roman est mis en place par plusieurs écrivains et quels sont les signes qui construisent et nous expliquent l'histoire d'amour des deux personnages.

Pour reprendre Barthes et son *Empire des signes*, l'épisode en question est construit comme s'il s'agissait d'une véritable cérémonie du thé, ce qui est parfaitement conforme à la culture de cour sur laquelle nous nous sommes penchés en ouvrant ce mémoire. Celle que nous avons présentée, en effet, n'est rien d'autre qu'une culture des signes,

---

<sup>143</sup> Selon les critiques, la figure féminine pourrait s'identifier à Aidos, pudeur à la vue du phallus, ou à Telete, à savoir le commencement de son parcours d'initiation.

tout comme ce magnifique épisode de l'espionnage. La différence réside, encore une fois, dans la nature du signe : l'étiquette de cour, avec ses faux semblants qui assombrissent le signe, ne peut qu'entrer en conflit avec Madame et Monsieur de Clèves et Monsieur de Nemours, les seuls représentants de la vérité, voir le pur signe.

## Le signe flou chez Racine

### La monstruosité chez Phèdre

Déjà dans notre deuxième chapitre, nous nous sommes penchés sur la figure de Phèdre, la « fille de Pasiphaé et Minos » présentée dès la préface de l'œuvre comme *ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente*. Malgré la vengeance de Venus, qui a sans aucun doute poussée la femme dans cette direction incestueuse, elle n'apparaît jamais comme une victime aux yeux des spectateurs. Au contraire, si nous réfléchissons sur son personnage, son attitude et ses choix, outre que sur sa manière de gérer sa passion, nous pouvons constater qu'elle n'est pas sans culpabilité. Pour cette raison, de nombreux chercheurs l'ont définie comme un véritable *monstre*, et ils se sont occupés d'établir quel type de monstruosité elle incarne et comment celle-ci prend forme dans la pièce.

Pour ce faire, considérons avant tout le terme « monstre », en relation à l'œuvre racinienne, pour après nous intéresser au concept de monstruosité et, lié à cela, au thème de la chasse au monstre, fil conducteur de toute la pièce. Alors seulement nous pourrions analyser comment le signe se manifeste dans la pièce, un signe flou où ce n'est que la femme-monstre qui le rend tel, en se servant aussi du mensonge.

Si nous nous penchons sur le terme « monstre », il nous est possible de constater que ce mot ne revient pas particulièrement dans les écrits en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Les productions dans lesquelles il revient le plus, ce sont les sermons, les traités de morale et une branche

particulière de la production littéraire concernant tout ce qui est au-delà de la loi divine<sup>144</sup>.

Pour nous rapprocher de notre auteur, Racine ne fait pas un massif usage de ce mot dans ses œuvres. Dans *La Thébaïde*, par exemple, le mot « monstre » n'est utilisé qu'une fois, alors que dans *Phèdre*, constituant la seule exception, il est employé dix-huit fois, sans compter toutes les références des monstres tués par Thésée.

En 1946, Jean-Gabriel Cahen, dans son *Vocabulaire sur Racine*, constatait qu'il s'agissait d'un

emploi [*du mot*] particulièrement intéressant, car c'est le même mot qui sert à désigner :

1. Les êtres fabuleux domptés par Thésée,
2. Le dragon à l'assaut duquel succombe Hippolyte,
3. Métaphoriquement, l'héroïne même de la tragédie<sup>145</sup>.

D'après M. C. Urban, ce terme couvre plusieurs significations, voir l'injure, les bêtes sauvages tuées ou à tuer par Thésée ou par Hyppolite et la monstruosité morale de Phèdre, dont le lien avec le Minotaure est assez immédiat<sup>146</sup>.

Pour Francesco Orlando, en revanche, le monstre est le « symbole de l'irrationnel impardonnable »<sup>147</sup>.

À propos du thème de la monstruosité, Éliane Jasenas affirme que tous les personnages de la pièce y sont impliqués ; « tous s'entendent appeler une fois au moins monstres, à l'exception toutefois de Thésée qui, lui, est de temps immémorial l'ennemi, le tueur des monstres »<sup>148</sup>. Ce qui nous intéresse, c'est que Racine n'utilise pas ce mot uniquement pour sa riche signification ; à travers ce dernier, il construit tout un système qui soutient la pièce et qui en construit véritablement la structure.

---

<sup>144</sup> Pour plus d'informations, nous vous invitons à consulter l'article suivant : Éliane Jasenas, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967, p. 118 – 131.

<sup>145</sup> *Id.*, p. 119.

<sup>146</sup> M. C. Urban, « Le monstre du "récit de Thérémène" dans la "Phèdre" de Racine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1982, p. 91 – 94.

<sup>147</sup> Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 104.

<sup>148</sup> Éliane Jasenas, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967, p. 120.

Il s'agit de la chasse au monstre.

En parlant des chasseurs, nous ne pouvons pas nous passer de Thésée, présenté via la parole, et de son fils Hippolyte, présent sur scène dès le début. Le premier est le grand héros qui a battu de nombreux monstres, alors qu'Hippolyte, en revanche, qui affirme vouloir suivre les traces de son père, attend son moment, en se dédiant entre-temps au meurtre des bêtes féroces dans les forêts.

Il est important de souligner qu'Hippolyte ne rate pas l'occasion de démontrer à son père sa volonté de suivre ses enseignements : « Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix, / S'échauffait aux récits de ses nobles exploits »<sup>149</sup>.

Déjà à partir du deuxième acte, il a cette possibilité : l'aveu de Phèdre est l'occasion parfaite pour agir et pour démontrer sa valeur. De plus, pour lui faciliter la tâche, elle lui demande de la tuer, en se désignant elle-même en tant que monstre<sup>150</sup>. Mais la possibilité de lui faire faire ce qui lui appartient disparaît : il n'en profite pas et il échoue.

Le monstre devient ainsi meurtrier dès le moment où il se révèle mais personne n'agit<sup>151</sup>.

Dans la scène, Phèdre prend en main l'épée d'Hippolyte : il s'agit, pour la femme, de l'acte d'appropriation du symbole phallique, alors que pour l'homme, la castration ayant lieu.

« Prête-moi ton épée. / Donne »<sup>152</sup>. Ici le signe-phallus apparaît, mais il est interdit tantôt à elle tantôt à lui : l'épée ne tue pas Phèdre, le signe ne se réalise pas.

Et l'échec continue à se produire aussi dans les actes suivants, quand son père revient : pas de vengeance, pas de dénonciation, sa fausse culpabilité...

---

<sup>149</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 33.

<sup>150</sup> Phèdre, à la fois, essaie de se justifier (en rejetant la faute sur Venus) et se juge coupable de sa passion. Elle se répute l'horreur du monde et, pour cette raison, elle fuit la lumière (« Et moi, triste rebut de la nature entière, / Je me cachais au jour, je fuyais la lumière », vv. 1241 – 1242).

<sup>151</sup> Pour plus d'informations, veuillez consulter Éliane Jasenas, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967.

« La morte qui rifiutata al soggetto [Fedra] diventa morte dell'oggetto: l'aggressione negata da Ippolito a Fedra e rovesciata presto da Fedra contro di lui, diventa il mostro che aggredisce Ippolito e che Ippolito fa appena in tempo a ferire prima di essere travolto ». Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 70.

<sup>152</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 69.

Bref, Hippolyte n'arrive pas à démontrer qui il est vraiment et quel est son rôle.

Ainsi, la force et la puissance de son père, au sens figuré et non, apparaissent comme une véritable instance castratrice. « Thésée émascule aussi son fils en le plaçant dans la position de l'eunuque gardien des objets interdits (ne lui confie-t-il pas Phèdre et Aricie avant son départ ?) »<sup>153</sup>.

Le successif retour du roi verra Hippolyte implorer son père de lui permettre d'affirmer sa valeur (« Souffrez, si quelque monstre a pu vous échapper, / Que j'apporte à vos pieds sa dépouille honorable »<sup>154</sup>) mais inutilement.

Voilà donc la double nature de cette tâche de chasse aux monstres : si d'un côté, celle-ci avait permis à Thésée de se faire un nom, de l'autre, elle empêche son fils de faire de même. Tâche virile et castratrice au même temps.

À la chasse au monstre participe aussi Aricie, dont la descendance est déjà assez indicative<sup>155</sup>, en suggérant à Thésée la culpabilité et la monstruosité de Phèdre :

*Prenez garde, Seigneur. Vos invincibles mains  
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains ;  
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre  
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre*<sup>156</sup>.

Toutefois, le roi ne semble pas comprendre : cet « un » n'est pas reconnecté à Phèdre.

Mais Thésée, à contraire de son fils, n'échappe pas face aux monstres, dans ce cas Hippolyte, considéré comme coupable d'un crime qu'il n'a pas commis. « Fidèle à son rôle de héros, il passe à l'action »<sup>157</sup> : il dénonce son fils et il demande vengeance à Neptune.

---

<sup>153</sup> Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstruosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 7.

<sup>154</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 84.

<sup>155</sup> Nous faisons référence au massacre des Pallantides, les frères d'Aricie, par la main de Thésée.

<sup>156</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 111.

<sup>157</sup> Éliane Jasenas, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967, p. 123.

La relation très complexe entre père et fils est bien analysée par Renée Morel, qui, à ce propos, écrit :

On reconnaît, dans l'identification au père et dans la rivalité qui en découle, le schème œdipien où le fils cherche à s'emparer de la place du père, même (et surtout) auprès de la mère, car, comme tout interdit, la prohibition de l'inceste fait fatalement naître le désir<sup>158</sup>.

Finalement, considérons Phèdre, incarnant, dans la pièce, tantôt la monstruosité morale tantôt le monstre en chair et en os. Dans la scène emblématique de l'aveu, la femme est assimilable au Minotaure qui « sort du labyrinthe pour réclamer son tribut de chair humaine et [qui] ne peut être apaisé que par la mort ou la satisfaction de ses désirs »<sup>159</sup>. En effet, comme un véritable monstre, elle pense à des plans d'attaque :

*Il oppose à l'amour un cœur inaccessible :  
Cherchons pour l'attaquer quelque endroit plus sensible  
Les charmes d'un empire ont paru le toucher ;  
Athènes l'attirait, il n'a pu s'en cacher<sup>160</sup>.*

Toutefois, la complexité de ce personnage rend possible, dans un même moment, un mélange presque oxymorique des attitudes possibles. Elle pense à comment attaquer, mais, au même moment, nous comprenons qu'elle parle de cette manière pour se défendre de ses sentiments scandaleux. L'attaque comme tentative de défense, l'on pourrait dire. Cela parce que, comme nous le dit Renée Morel, « l'univers de la monstruosité est celui des paradoxes »<sup>161</sup>.

Si nous regardons attentivement les personnages de la pièce nous nous rendrons compte des dichotomies qui les composent.

---

<sup>158</sup> Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstruosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 6.

<sup>159</sup> Éliane Jasenas, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967, p. 125.

<sup>160</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 75 – 76.

<sup>161</sup> Et après, il continue : « juste comme le monstre, l'amour aussi dérive de l'union des contraires : il est *coincidentia oppositorum* ». Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstruosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 6.

Tout d'abord, Thésée, représentant au même moment l'ordre et le désordre. Époux de Phèdre, le paradoxe est vite établi : fille de Pasiphaé et de Minos, voir du débordement et de la loi<sup>162</sup>. De plus, Thésée est le Nom du père, le symbolique : il incarne la loi, promulguée par lui-même. Il est l'autorité<sup>163</sup>.

Successivement, Phèdre, *flamme noire* à la fois coupable et innocente. Hippolyte, à son tour, descend d'une Amazone doublement monstrueuse puisqu'elle, en tombant amoureuse, a trahi sa nature et parce qu'elle constitue la femme *barbare* et *phallique* n'ayant pas besoin d'un homme.

En parlant d'Hippolyte, Morel nous dit :

Fils d'un héros libertin et d'une chaste héroïne, formé à l'art de Neptune, mais tombé sous la coupe de Vénus, Hippolyte vit un écartèlement qui préfigure sa mort sanglante. Comme Phèdre, il est *oxymore vivant*<sup>164</sup>.

Pour aller plus loin, nous pouvons constater que les personnages qui s'accusent de monstruosité, ont bizarrement des similitudes qui les lient : pensons par exemple à Phèdre et Hippolyte, ou à Hippolyte et Thésée. Le premier couple est caractérisé par le même amour coupable, le même mal être du personnage et la correspondance des aveux qu'ils font à leurs propres confidents (les coïncidences verbales abondent). De l'autre côté, la ressemblance entre père et fils fait halluciner Phèdre. « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père »<sup>165</sup> : l'identité vacille. Phèdre aime donc le fils dans le père, or ce que Thésée n'est pas (« je l'aime...tel que je vous vois »<sup>166</sup>).

---

<sup>162</sup> L'union de Minos et de Pasiphaé rend Phèdre la fille du désir et de la loi. Son conflit intérieur est projeté déjà dans sa généalogie mythique. Il nous est possible de voir la première négation symbolique prendre forme, à cheval entre situation morale et mythe. Cela correspond parfaitement au modèle de négation freudienne se dessinant entre répression, or loi (Minos), et réprimé, à savoir le désir (Pasiphaé). Veuillez consulter Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>163</sup> À propos du phallus comme signifiant, veuillez consulter Jacques Lacan, *La signification du phallus*, in « Écrits II », 1966.

<sup>164</sup> Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstruosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 4.

<sup>165</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 46.

<sup>166</sup> *Id.*, p. 65 – 66.

Bref, Hippolyte se définit par la nature de sa mère (à savoir, forêts, arcs, javelots...) et il est aimé par sa ressemblance à son père.

À ce point, comment peut-il avoir une identité ? Il ne peut pas être aimé pour lui-même.

C'est à ce moment, comme nous l'avons souligné, que Phèdre lui offre une solution : elle semble lui fournir une nouvelle, et sienne, identité.

Dans son aveu elle demande d'être tuée par sa main, en lui donnant la possibilité de jouer le rôle (de dérivation paternelle) d'exterminateur de monstres. Le parallèle est vite établi : Phèdre est, pour Hippolyte, un double de ce qu'était le Minotaure pour son père. « Mais [...] ce que Phèdre propose réellement à Hippolyte, c'est de tuer le Père – nécessité inéluctable pour devenir soi »<sup>167</sup>.

Après l'aveu<sup>168</sup>, l'héroïne se considère encore plus le monstre du récit ; pour cela, elle essaie de rejeter cette pensée hors d'elle en incriminant, dans un premier moment, le *superbe ennemi*, et après sa nourrice, qui l'aurait poussée envers les égarements du désir (« Va-t'en, monstre exécration »<sup>169</sup>).

« Ainsi que l'implique son étymologie, le monstre possède une fonction *monstratrice* »<sup>170</sup>.

Roland Barthes voit en Hippolyte le centre de gravité de la pièce : il est capable d'engendrer les passions les plus obscures, les *fantasmes* (or, les monstres) chez les autres personnages.

Le thème de la monstrosité, la présence de Phèdre et sa familiarité avec le Minotaure nous relie facilement à l'image du labyrinthe.

Selon certaines études, il est possible d'établir un lien entre certains personnages de la pièce et le lieu/prison qui les englobe. Phèdre est emprisonnée dans la volonté divine qui, d'après elle, ne la fait pas agir spontanément. Thésée aussi, pendant son absence, s'est trouvé dans une espèce de labyrinthe, puisqu'il a été enfermé « dans des cavernes

---

<sup>167</sup> Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstrosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 9.

<sup>168</sup> «La confessione è in sé orrore e colpa». Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 78.

<sup>169</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 104.

<sup>170</sup> Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstrosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 11.

sombres / Lieux profonds, et voisins de l'empire des ombres »<sup>171</sup>. Il s'agit justement d'un labyrinthe à dimension symbolique, dont l'effet s'aggrave pour sa proximité aux Enfers. Dernière prison, la mer, concernant et Hippolyte et Œnone. Celle-ci, *materia prima* renvoyant à l'inconscient, engloutit les deux personnages, en montrant aussi la monstruosité de l'homme pour les exécrationnelles conditions de son corps.

Très intéressante est la proposition de Paolo Santarcangeli, reprise par Pierre Brunel, selon lequel le labyrinthe est identifiable au monstre qu'il enferme et il a « l'aspect d'un ovaire féminin, avec une sortie et des méandres qui conduisent à un visage schématique de monstre, situé au centre »<sup>172</sup>.

Ainsi, la relation prison – femme/monstre<sup>173</sup> est vite établie.

Cette analyse nous fait voir comment Racine a condensé dans le seul personnage de Phèdre, le monstre, la victime et la chasseuse.

Indépendamment des tueurs de monstres et des héros présents dans la pièce, personne n'arrive à la tuer, sinon elle-même. C'est la conscience même du monstre qui le fait devenir chasseur de lui-même.

Pour conclure, reprenons les mots d'Éliane Jasenas :

Les hommes restent seuls devant leur destin, et pourtant ils n'en sont pas entièrement responsables [...]. Que les hommes soient coupables par moments ou toujours, qu'ils soient nés monstres ou le deviennent, leurs actes restent destructeurs parce que les dieux sont contre eux<sup>174</sup>.

Le thème de la chasse au monstre a ainsi incarné chez Racine « une des images archétypales les plus anciennes, celle de la destruction des hommes par les dieux »<sup>175</sup>.

---

<sup>171</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 85.

<sup>172</sup> Pierre Brunel, « Et Phèdre au labyrinthe... », *L'imaginaire du secret*, 1998, p. 58.

<sup>173</sup> À ce propos, reprenons la phrase de Pierre Brunel : « figure de la femme dévastatrice, donneuse de mort, mais portant aussi la mort, sa mort, en elle-même ». Pierre Brunel, « Et Phèdre au labyrinthe... », *L'imaginaire du secret*, 1998, p. 58.

<sup>174</sup> Éliane Jasenas, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967, p. 126.

<sup>175</sup> *Id.*, p. 129.

## La monstruosité et le mensonge : l'étude du signe

Cette réflexion sur la monstruosité chez *Phèdre* est significative puisque c'est, pour ainsi dire, le personnage le plus monstrueux, voir l'héroïne, qui, en recourant à l'utilisation massive du mensonge, rend le signe extrêmement confus. Dans la pièce, en effet, l'on joue avec le signifiant, qui obscurcit la transparence du signe, or du geste.

Dans cette œuvre, le mot clé, en effet, est *monstre*. Nous le voyons clairement dans toute la pièce, dont un exemple assez clair pourrait être l'aveu que la belle-mère adresse au jeune homme.

La monstruosité s'attache fortement à la femme puisque c'est elle qui incarne pleinement le monstre, en sens animal du terme<sup>176</sup>. Tout est joué autour d'elle et de sa passion immaîtrisable et incestueuse pour Hippolyte, la victime – mais aussi non-victime (comme nous venons de le souligner) – de la pièce. Elle, en effet, manipule son beau-fils et lui confesse ce qu'elle n'aurait pas dû lui confesser. Ce faisant, elle lui enlève la possibilité d'agir, or le mord féroce, et ne lui laisse aucune échappatoire, sinon la mort.

L'identification de Phèdre avec la bête<sup>177</sup> nous relie, encore une fois, au mythe : pensons par exemple au monstre dans le labyrinthe, à savoir le Minotaure.

De plus, un autre parallélisme s'établit : celui du mythe d'Adonis et d'Aphrodite, où Hippolyte incarne le jeune alors que Phèdre est l'animal qui le mord.

---

<sup>176</sup> Si rationnellement nous comprenons les erreurs commises par Phèdre, et nous voyons où elle aurait pu se comporter différemment, il est naturel, à certains moments, de sympathiser avec elle. À cet égard, Francesco Orlando nous dit qu'il arrive assez souvent de s'identifier à elle et, en reprenant les mots que Madame de Lafayette prononce sur la *Phèdre* de Racine : « [...] la tragédie de Phèdre, où il réussit si bien à faire plaindre ses malheurs que le spectateur a plus de pitié de la criminelle belle-mère que du vertueux Hippolyte ». Ainsi, il nous montre comment le pari fait sur l'art contre la morale soit gagné par l'art, malgré la morale.

Pour approfondissements, veuillez consulter Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>177</sup> En parlant de la bête, le parallélisme avec l'histoire de Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, est assez immédiat. La pièce théâtrale de Racine nous permet une identification entre la belle, or Hippolyte, et la bête, c'est-à-dire Phèdre. Cependant, nous assistons à un bouleversement : maintenant la Belle est la Bête.

Ainsi qu'avec Aphrodite et Adonis, le rapport s'établissant est celui de la déesse-mère avec son *paredro*, mot grec signifiant « celui qui est assis à côté ». Il ne s'agit plus du rapport paritaire entre le *puer* et la *puella* ; ici, Racine met en scène la relation entre la *mater* et le *puer*.

Pour nous pencher sur le mythe mentionné, nous faisons référence aux *Métamorphoses* d'Ovide (8 A.J.C.), à *L'Adone* de Giambattista Marino, publié en France en 1623, et à *L'Adonis* de Jean de La Fontaine, paru en 1658.

Les trois textes abordent le sujet, or l'amour entre Aphrodite et Adonis, de manière assez similaire. Pour nous rapprocher de la scène qui nous permet ce parallélisme, tous les trois auteurs mettent en scène le combat qui a lieu dans une forêt entre Adonis et un sanglier. Le texte de La Fontaine souligne la force de l'animal et son pouvoir destructeur, raison pour laquelle il propose de nombreuses fois le mot « monstre », alors qu'Ovide et Giambattista Battista Marino insistent moins sur cet aspect. Indépendamment des recommandations et des préoccupations de Venus, Adonis, chasseur comme Hippolyte, ne peut se passer de la chasse. Et l'affrontement entre le sanglier et le jeune homme ne fait que confirmer les craintes de la déesse : il est conduit à la mort par l'animal, qui, en le mordant à l'aine, le vide de son sang. Il nous est aussi possible de préciser que, d'un point de vue symbolique, l'aine nous conduit clairement à une signification intime et sexuelle, voir les zones érogènes de l'homme<sup>178</sup>.

Tout comme le sanglier, Phèdre aussi blesse mortellement<sup>179</sup> Hippolyte avec sa passion, dont la confession ne fait qu'aggraver la situation.

Finalement, un autre parallèle s'établit : celui de la volonté divine à la base de l'incident.

En parlant du mythe d'Adonis et d'Aphrodite, le sanglier a été ameuté par les dieux. Les hypothèses principales sont Mars, amant de Venus et donc jaloux ; Artémis, irritée par les persécutions de Venus contre

---

<sup>178</sup> À partir de là, nous constatons un parallèle entre l'aine d'Adonis, or Hippolyte, mordu par le sanglier, or Phèdre, et la goutte d'huile bouillante que Psyché fait tomber sur la cuisse d'Éros, en le réveillant (dans la version de de La Fontaine).

<sup>179</sup> Phèdre est le monstre avec sa proie. Pensons à la célèbre expression « à sa proie attachée » (acte I, scène III).

Hippolyte et, finalement, Apollon, qui agirait pour défendre son fils Érymanthe, aveuglé par Venus pour l'avoir regardée dans son bain. De même, Phèdre aussi, d'une certaine manière, n'a pas décidé de se dresser contre Hippolyte : sa passion n'est pas voulue puisque c'était Venus à l'avoir poussée dans les bras de son beau-fils. Elle, en effet, insiste fortement sur sa non-volonté de tomber amoureuse de lui, mais, au même temps, sur l'impossibilité de refuser les sentiments qu'une déesse les avait instillés en elle.

Très intéressant à souligner, c'est l'éloge que Paul Valéry fait de l'œuvre de La Fontaine. Dans la deuxième édition de *Variété I*, l'écrivain écrit : « je ne parierais pas que Racine n'eût pas su notre Adonis par cœur »<sup>180</sup>. À l'œil du poète, la reprise du mythe de la part de Racine pour sa *Phèdre* est donc bien évidente.

Comme nous avons constaté auparavant, le signe dans cette pièce apparaît flou et confus.

Si nous constatons les événements de l'ouvrage, il nous est possible d'observer qu'ils se déroulent tous sur le fil du mensonge, du caché et de la duplicité amour-haine<sup>181</sup>. Tout est joué dans l'intériorité, tout s'enfonce sous la surface du signifiant.

Cela étant dit, considérons donc ce qui arrive dans l'histoire. Le récit s'ouvre avec l'absence du Thésée, mais dont l'on donne assez d'informations sur sa puissance et sur ses aventures formidables. La parole précède ainsi le personnage, comme c'était pour la présentation de Monsieur de Nemours peu avant le bal.

De l'autre côté, pour ce qui concerne Hippolyte, il est déjà placé dans un niveau inférieur par rapport à son père. Il n'a pas encore tué les monstres qui ont rendu célèbre l'autorité paternelle, mais non pour manque de volonté ; d'après ce qu'il dit, il attend ardemment le moment propice pour agir.

---

<sup>180</sup> Paul Valéry, *Variété I*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1924. Disponible aussi à l'adresse suivante <https://www.gutenberg.org/cache/epub/65224/pg65224-images.html>, consultée le 23 mai 2023.

<sup>181</sup> Nous pourrions identifier dans la pièce trois mots clé : amour, haine et mensonge. Tout ce qui arrive s'articule autour de ces trois pôles.

De plus, la duplicité amour-haine, très récurrente dans la littérature et non seulement, est due au fait que l'objet aimé est perdu par définition. Quand on l'obtient, on sait que l'on le perdra.

En parlant de Phèdre, elle nous est présentée immergée dans un halo de mystère et de négativité. Et encore, l'aveu à Œnone, arrivant déjà dans le premier acte, nous montre la dichotomie amour-haine dont nous parlions auparavant. L'attitude de Phèdre envers Hippolyte est méchante et injustifiée : elle lui démontre de la haine et du mépris et l'éloigne sans une raison apparente. Les sentiments amoureux nous sont donc présentés via le mensonge, incarnant la structure ambivalente du désir, or amour-haine. La constante volonté de rejeter Hippolyte, en effet, n'est qu'une tentative de repousser les sentiments qu'il éveille en elle.

Au long de la pièce, nous verrons que le mensonge n'est que le dispositif de déguisement du signe : c'est en niant sa passion que Phèdre essaie de la supprimer. Cependant, cela ne semble pas marcher. Malgré ses efforts, tout ce qu'elle met en place ne lui fait pas atteindre son objectif. Le mensonge agit également, il est quand même présent, mais il ne cache pas ce qu'il devrait dissimuler ; au contraire, il ne fait qu'aggraver la situation<sup>182</sup>.

Pour revenir à l'histoire, à ce point, l'univers racinien semble lui donner une possibilité, avec la probable mort de Thésée. Poussée par sa nourrice Œnone, elle croit avoir une opportunité avec Hippolyte : l'aveu semble être la meilleure voie à suivre.

Cependant, cette même disparition de Thésée donne de l'espoir aussi à un autre personnage : Hippolyte, qui décide de confesser ses sentiments (illicites, d'après le père) à Aricie.

Son aveu est vite suivi de celui que sa belle-mère lui adresse : le dispositif de la confession, dans ce cas, qui pourrait paraître transparent, en réalité joue le rôle opposé. Phèdre, sous un faux prétexte, désire déclencher la haine d'Hippolyte : être détestée et refusée par l'objet du désir pourrait l'aider à s'éloigner de lui et à « guérir » de ces sentiments incestueux.

---

<sup>182</sup> Roland Barthes, dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, dédie une section au verbe *cacher* et il écrit : « en sorte qu'une longue suite de contentions verbales pourront tout d'un coup exploser en quelque révolusion généralisée : une crise de larmes (par exemple), devant les yeux abasourdis de l'autre, viendra anéantir brusquement les efforts (et les effets) d'un langage longtemps surveillé. Je craque : *connais donc Phèdre et toute sa fureur* ». Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977, p. 54.

Bref, elle veut se voir refusée pour pouvoir détester son aimé<sup>183</sup>.

Indépendamment du sentiment non partagé du jeune, ce qu'elle souhaitait n'arrive pas : sa passion ne disparaît pas. La seule conséquence de son action est le désarroi d'Hippolyte, qui s'en va vite pour la consternation, en oubliant son épée, or le signe phallique.

Après ces deux confessions ayant eu erronément lieu, le mensonge à propos de Thésée cède : l'on annonce que le roi est vivant et, en effet, il revient. Phèdre est complètement en proie au désespoir : que peut-elle faire maintenant, déshonorée et adultère ?

Voilà donc Œnone intervenir. En recourant encore au dispositif de la tromperie, elle propose à Phèdre un plan diabolique : accuser Hippolyte de l'avoir violée, en donnant comme preuve l'épée qu'il a perdue.

Le vol-viol du portrait de Madame de Clèves apparaissait comme évident : comme s'il s'agissait d'un rituel, il était complètement montré. De même, le phallus-signifiant n'était jamais perdu ou soustrait, mais, au contraire, il était au centre du rituel mis en place. Si la Princesse de Clèves célèbre le rituel du langage, Phèdre, en revanche, illustre l'illusion et la tromperie, à savoir l'engloutissement de la vérité sous le signe.

Pour revenir à notre récit, tout en sachant que les conséquences pourraient être fatales, l'héroïne accepte. Ainsi, au retour du roi, la femme anticipe au mari qu'un grand déshonneur s'est abattu sur eux, pour après donner à Œnone la tâche de parler à son époux. En effet, ce ne sera pas elle, la personne concernée, à converser avec son mari ; elle enverra quelqu'un d'autre à sa place. Ici nous voyons comment tout prend forme et se déroule dans l'intériorité, tout au contraire de *La Princesse de Clèves*.

L'échange entre Hippolyte et Thésée sera très animé : pour essayer d'apaiser la colère du père, le jeune, qui n'imagine pas le plan conçu par sa belle-mère, confesse au père son seul péché, à savoir l'amour

---

<sup>183</sup> Cfr. Marcel Proust, *Albertine disparue*, 1913. Le motif de Phèdre traverse toute la *Recherche*. En particulier, dans *Albertine Disparue*, Marcel affirme que Phèdre a été la prophétie de la structure de son désir. L'homme, en effet, s'identifie à l'héroïne racinienne dans cette oscillation continue entre haine et amour, qui n'est rien d'autre que l'ambiguïté structurelle du désir.

pour Aricie. Cependant, le roi ne lui croit pas et considère cela un mensonge prononcé uniquement pour se protéger. Le dispositif du *caché* est tellement utilisé et déterminant dans la pièce que les personnages en constatent la présence et l'utilisation même si ce n'est pas le cas.

En ne sachant plus quoi faire, Hippolyte essaye de mettre en garde son père contre Phèdre, vu sa lignée :

*Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère :  
Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une mère,  
Phèdre est d'un sang, seigneur, vous le savez trop bien,  
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien*<sup>184</sup>.

Nous pouvons voir ici que le signe cherche à se manifester et à se montrer de manière claire et transparente. Cependant, le système qui soutient toute la pièce ne le permet pas, ainsi que lorsque Aricie avait prononcé les mots « et vous en laissez vivre / Un »<sup>185</sup>.

Malgré tous ses efforts, le jeune homme n'obtient pas le résultat souhaité : le père ne lui croit pas et, encore, il est toujours plus en colère. La vengeance semble être la seule solution pour Thésée, invoquant Neptune pour faire payer son fils pour ses erreurs.

La raison prenant le dessous, Phèdre décide de parler au mari pour l'apaiser et pour éviter une telle vengeance à son aimé (voilà l'amour se frayant un chemin). Après avoir appris la révélation de l'amour d'Hippolyte pour Aricie, la jalousie s'empare du corps et de l'esprit de la femme, en lui empêchant d'intervenir. C'est la haine qui gagne sur l'amour, dans cette dichotomie où l'équilibre semble être absent.

Dans la successive conversation avec Cœnone, Phèdre est sur le point de lui commissionner une autre tromperie, cette fois au détriment d'Aricie, mais la raison l'arrête.

---

<sup>184</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 95.

<sup>185</sup> *Id.*, p. 111.

Dans le dernier acte, Hippolyte propose à son aimée de fuir à Sparte, mais non sans lui avoir juré amour éternel dans le temple punissant les menteurs<sup>186</sup>.

Rien ne pouvant changer, voilà toutes les morts cruelles arriver. Cène se suicide en se jetant dans la mer, alors qu'Hippolyte péri en mer écrasé par les chevaux de son char. Finalement, Phèdre conclut la pièce avec la confession de son crime et sa lente mort<sup>187</sup>. Cette dernière, en particulier, est assez significative puisqu'elle reprend tout ce que nous avons dit à propos du dispositif supportant l'œuvre. Son décès, en effet, survient par l'ingestion du poison, véritable figure du mensonge car il envenime le sang comme le fait la tromperie<sup>188</sup>.

Il s'agit donc d'une mort aussi linguistique.

Il veleno al posto del sangue: così la lettera del testo conferma la corrispondenza per negazione fra morte e desiderio nella dimensione fisica<sup>189</sup>.

Phèdre vient d'expirer mais l'on invoque déjà l'oubli sur elle, tel qu'il avait été avec sa mère :

*Elle expire, Seigneur. – D'une action si noire  
Que ne peut avec elle expirer la mémoire !<sup>190</sup>*

En fait, son histoire est vite devenue un mythe, celui de la honte : une mémoire qui, malgré tout, ne peut disparaître.

La pièce, et le sentiment amoureux qu'elle porte sur scène, se clôt ainsi de manière presque circulaire. Elle commence avec la présentation de

---

<sup>186</sup> Ce lieu est fortement significatif vu que toute la pièce est jouée et construite autour du caché et du mensonge. C'est comme si, pour sortir de ce monde hypocrite, il ne restait d'autre solution que s'en aller : à Trézène, il n'y a définitivement pas d'espace pour la vérité.

<sup>187</sup> Les vers qui communiquent la mort de Phèdre trouvent un écho dans des vers précédents, ceux concernant l'amour de la femme pour Hippolyte et son sang se retirant vers le cœur pour effet du désir. « Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu » (v. 1639) trouverait sa correspondance avec le vers « Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire » (v. 581).

<sup>188</sup> Cette image fait partie de la « pharmacie » du langage, or le langage comme *pharmakon*. Veuillez consulter *La pharmacie de Platon* de Jacques Derrida.

<sup>189</sup> Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 64.

<sup>190</sup> Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 121 – 122.

Phèdre, strictement liée à sa figure maternelle et à ce qui en dérive, et se conclut avec une autre assimilation de Phèdre à sa mère, celui concernant l'amour monstrueux des deux femmes. Leur monstruosité morale, en effet, entraîne la survenue de deux monstres d'ordre physique : Pasiphaé accouche le Minotaure, alors que le sentiment malheureux de Phèdre déclenche le monstre marin tuant Hippolyte.

Ainsi, comme le souligne Francesco Orlando, le circuit de la monstruosité se ferme en reliant entre eux deux pôles fondamentaux : d'un côté, les aspects typiquement liés à la tragédie, et de l'autre, l'horreur morale engendrée par la tension puissante qu'il y a entre la répression et le retour pressant du réprimé<sup>191</sup>.

La monstruosité, outre que dans la dimension mythique, réside dans la dimension même de la nature humaine. En conformité à la vision janséniste partagée par Racine, l'homme est damné sans autre espoir que la grâce divine<sup>192</sup>.

À ce point, comment envisager l'aveu adressé au mari (et la mort suivante) ? Sûrement, il n'est pas comparable à celui de Madame de Clèves, dont le seul but était celui d'être sincère et de respecter son époux. Le roman de Madame de Lafayette, en effet, nous présentait une affirmation continue de la loi du langage, alors que dans la pièce elle est continuellement remise en cause.

Celui-ci est à considérer comme une tentative de la femme de mettre fin à tout le chaos causé, y compris ses sentiments immaîtrisables ?

Ou il est plutôt à réputer comme le mensonge qui, après avoir tout compromis, agit et envenime aussi la cause de tout ce mal ?<sup>193</sup>

Pour réfléchir sur le dernier aveu, il est nécessaire de faire un pas en arrière. Constatons donc toutes les trois confessions.

Le premier aveu, celui fait à C none, incarne la première brèche, celle du réprimé s'ouvrant vers l'extérieur. Il s'agit de l'expression et de la

---

<sup>191</sup> Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 38.

<sup>192</sup> *Id.*

<sup>193</sup> Reprenons les vers où Phèdre, consciente de désordre produit, comprend qu'uniquement sa mort peut apporter le bonheur et la tranquillité : « Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ; / Et la mort à mes yeux dérobant la clarté, / Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté ». Racine, *Phèdre*,  d. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 121.

libération verbale vers l'autre. Quel qu'il soit, c'est l'Autre ; et l'Autre est l'objet de l'amour par excellence.

Voilà donc qu'il ne tarde pas à arriver le deuxième aveu, où le mot commence à figurer la criminalité de la parole, pour terminer avec le dernier, révélation faite à Thésée. L'autorité et les pouvoirs de la personne qui la reçoit sont tels que cette confession détient une sorte de valeur publique. Le secret est définitivement révélé.

À ce moment, la mort apparaît comme la seule fin possible du récit ; ce sont les trois confessions qui ont orientée Phèdre vers la mort.

Orlando parle d'*irreversibilità propria della parola*<sup>194</sup>. Tout comme le labyrinthe, dont la structure revient dans les premières deux scènes de l'aveu, la parole ne permet pas de retour en arrière<sup>195</sup>.

Il labirinto delle parole di Fedra è un carcere che rallenta ma non impedisce l'evasione del segreto mostruoso; e viene percorso verso l'esterno, verso un punto dove il represso aspira a giungere per cessare di essere tale. Il mito della repressione benefica [...] si sovverte in un mito di liberazione verbale del Desiderio che la Legge ha fatto ammutolire<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 83.

<sup>195</sup> Pensons à l'*inremabilis error* de l'Eneïde : un errer ne permettant pas de sens inverse.

<sup>196</sup> Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971, p. 86.



## CONCLUSION

Notre parcours nous a permis de comprendre que les deux ouvrages se répondent l'un l'autre d'un point de vue structurel. Ce que Racine met en scène avec *Phèdre* est lisible à travers le roman de Madame de Lafayette.

À travers une lecture sémiologique, nous avons eu l'occasion de constater le rapport structurel s'établissant entre les deux œuvres, un rapport qui se fonde aussi sur la présence des mythes étant à la base des deux textes.

Le signe se développe, chez les œuvres de Madame de Lafayette et de Racine, de manière complètement opposée : il est respectivement transparent et clair dans le roman, alors que dans la pièce il est flou et confus, il travaille sous la surface de ce que nous voyons.

La notion saussurienne de *signe* est ici prise avec la notion lacanienne de phallus, qui, à son tour, désigne le signifiant linguistique dans le champ psychanalytique.

Le roman nous présente, surtout dans la célèbre scène de l'espionnage, l'ostension du phallus de façon claire et directe : Madame de Clèves orne et contemple ce qui lui rappelle le Duc – le double du mari – à savoir les rubans, la canne et le portrait. Rien n'est vague ou incertain : tout est reconduit à Monsieur de Nemours. Le signifiant-phallus est le sien ; toute autre possibilité est exclue. Et le mari le sait bien, raison le conduisant à la mort.

Le phallus a donc un propriétaire : la dialectique lacanienne être-avoir, où le premier est le champ du langage et le second celui du corps, ici revient.

Au contraire, chez *Phèdre* le phallus n'a pas de propriétaire. Pensons par exemple à l'épisode de l'aveu de l'héroïne au jeune Hippolyte. Elle lui demande d'être tuée avec son épée et, après le rejet de l'homme, elle essaie de s'en approprier mais en vain.

Finalement, l'homme s'en va mais il oublie l'arme dans cet endroit malheureux. À ce point, qu'est-ce qu'est l'épée ?

D'un point de vue sémiologique, elle n'est rien d'autre que le phallus, mais un phallus qui n'a pas de propriétaire (en effet, n'oublions pas qu'Hippolyte est un *puer*, comme l'était Adonis, au contraire de la déesse-*mater* dévoratrice, or Phèdre).

Pour Lacan, en effet, le possible problème s'établissant avec le phallus n'est pas l'avoir/ne pas l'avoir, mais l'être/ne pas l'être. Ainsi, le *to be or not to be* hamletique devient pour Lacan un interrogatif crucial. Hippolyte, tout comme Hamlet, est un homme pur et noble, mais totalement dépourvu de la virilité nécessaire à accomplir la tâche qui lui revient. Il succombe sous un poids qu'il ne peut ni supporter ni repousser.

Voilà se définir ainsi la présence et l'attitude des deux héroïnes : si d'un côté, Madame de Clèves est la prêtresse et l'exécutrice du culte dans le temple, qui est aussi culte du langage et du style ; elle sait ce qu'elle fait (et le fait de manière transparente). De l'autre, Phèdre manipule et bouleverse ce qui arrive dans la pièce avec l'utilisation massive de mensonges et de subterfuges.

De plus, tout cela est aussi visible d'un point de vue strictement formel : avec le signe embrouillé de Phèdre nous assistons à une subversion de la prose précieuse de Madame de Lafayette, une écriture s'établissant sur les règles du Grand Siècle et du langage précieux.

Tout en étant un des fondateurs de la langue canonique française, Racine subvertit le style canonique de Madame de Lafayette, en mettant en place un jeu d'opposition entre canon et anti-canon.

Ce n'est donc qu'une sorte de démiurgie anti-canonique du style et du langage, s'opposant au canon précieux de Madame de Lafayette.

Nonobstant la nature et les attitudes opposées des deux femmes, la castration – la loi fondamentale du langage selon Lacan – a lieu tantôt dans le roman tantôt dans la pièce. Toutefois, la différence réside dans la manière où celle-ci se produit.

Madame de Clèves émascule les deux hommes, tue le mari et se soumet elle-même à la loi du langage mais elle le fait toujours avec pureté,

délicatesse et transparence. Phèdre, d'autre part, est la bête : elle émascule Hippolyte avec férocité et, comme un fauve, le conduit à la mort.

Tirée de *Venus and Adonis* de Shakespeare (1593), reprenons les significatifs vers de Venus : « Had I been tooth'd like him [*the boar*], I must confess/ With kissing him I should have kill'd him first » (vv. 1117 – 1118). Tout comme Phèdre, elle-aussi est déesse dévoratrice : les deux ne sont que des monstres qui blessent les jeunes hommes sans leur laisser aucune échappatoire, sinon la mort.

Nous voyons ainsi la construction spéculaire des deux ouvrages, dont le rapport structurel est déjà dressé par les mythes fondateurs qui y sont à la base.

L'entrelacement entre sémiologie et psychanalyse nous a donné la possibilité d'envisager l'objet-texte de façon structurelle. Les personnages qui opèrent dans *La Princesse de Clèves* et *Phèdre* sont plongés dans un contexte de référence assez clair, celui de notre premier chapitre, et agissent selon ce dernier. De même, le corps aussi est assujéti à l'étiquette de l'endroit d'appartenance. Cependant, malgré les efforts que nous avons constatés, les manifestations physiques échappent à la volonté des individus et se produisent également.

La lecture sémiologique, à ce moment, vient à notre aide, en nous permettant de lire le signe et de voir ce qui se construit à travers ce dernier. À plusieurs reprises, nous avons eu l'occasion de constater que le signe parle au corps et agit avec le corps – un corps assujéti au signe et à la loi du langage.

De la sorte, la psychanalyse aussi nous aide. Dans notre cas, les notions de signifiant, d'Œdipe et de castration sont impératives pour la lecture proposée. Les attitudes des personnages, interprétées selon cette perspective, acquièrent toute autre signification, bien différente par rapport à celle que la morale janséniste, par exemple, en pourrait donner.

Notre problématique trouve ainsi sa réponse dans la nouvelle interprétation donnée aux manifestations corporelles des personnages des deux œuvres. Ces expressions physiques, examinées en utilisant les outils que la psychanalyse et la sémiologie nous mettent à disposition, nous font parvenir à une compréhension formelle des événements représentés, lus sur le fil de la proximité entre l'inconscient et le langage.

*La loi de l'homme est la loi du langage : l'inconscient se déploie sous les effets du langage (J. Lacan, Écrits, 1966).*



## BIBLIOGRAPHIE

### BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 2019.

Racine, *Phèdre*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

### BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Apuleio, *La favola di Amore e Psiche*, Alessandro Fo (a cura di), Torino, Einaudi, 2014.

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963.

ID., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

ID., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

ID., *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1992.

Biet, Christian, « Droit et fiction : la représentation du mariage dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, 12, 1990, p. 33 – 54.

ID., « La passion des larmes », *Littératures classiques*, 26, 1996, p. 167 – 183.

Bilis, Hélène, Mawhorter, Peter, « Mapping social networks in *La Princesse de Clèves*: the “commerce” of Lafayette’s court », *French Studies*, 75, 2021, p. 184 – 204.

- Bodei, Remo, *Geometria delle passioni*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Bold, Stephen C., « Fictions of Love: *le mal d'amour* and its transmission in *La Princesse de Clèves* », *Romance Notes*, 57, 2017, p. 145- 156.
- Brunel, Pierre, « Et Phèdre au labyrinthe... », *L'imaginaire du secret*, 1998, p. 57 – 70.
- Cacciavillani, Giovanni, *Il corpo testuale. Saggi e ricerche sulla letteratura francese*, Abano Terme, Francisci Editore, 1982.
- Cavelier, Aurélien, « Lire le corps dans *La Princesse de Clèves* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 45, 2018, p. 115 – 123.
- Choné, Paulette, « L'œil charmé et l'œil instruit », *Littératures classiques*, 44, 2002, p. 35 – 50.
- Costantini, Alessandro, “Modalità dell'indiscrezione e indiscrezione delle modalità nella «Princesse de Clèves»”, *Lectures*, 16, 1985, p. 37 – 63.
- Coudert, Marie-Louise, « Phèdre, femme », *Europe*, 45, 1967, p. 115 – 120.
- Coulet, Henri, « Sur le dénouement de *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, 12, 1990, p. 79 – 85.
- Courtine, Jean-Jacques, Haroche, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI – début XIX siècle)*, Petite Bibliothèque Payot, « Histoire », 2007.
- Dalla Valle, Daniela, « Inceste et mythe dans le théâtre français du XVIIe siècle », *Littératures classiques*, 16, 1992, p. 181 – 197.
- De Saussure, Ferdinand, *Notes item*, in « Écrits de linguistique générale », Paris, Gallimard, 2002.
- ID., Ferdinand, *Scritti di linguistica generale*, Bari, Laterza, 2005.
- Declercq, Gilles, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *Littératures classiques*, 11, 1989, p. 69 – 93.
- Desjardins, Lucie, « Le langage du corps comme langage de l'âme et des passions », *Littératures classiques*, 50, 2004, p. 269 – 288.
- Di Ciaccia, Antonio, Recalcati, Massimo, *Jacques Lacan: un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Mondadori, 2000.

Dictionnaire étymologique de la langue latine, Ernout et Meillet, Klincksieck, 2000.

Elias, Norbert, *La società di corte*, Il Mulino, Bologna, 2010.

Foucault, Michel, *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Frontisi-Ducroux, Françoise, Lissarrague, François, Veyne, Paul, *Les mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, 1998.

Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1990.

Garapon, Jean, « *La Princesse de Clèves* et l'esthétique de la tragédie », *Littératures classiques*, 12, 1990, p. 21 – 32.

Geneviève, Fontaine-Bussac, « L'éthique dans "La Princesse de Clèves" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77, 1977, p. 500 – 506.

Gevrey, Françoise, « Lectures à clés de *La Princesse de Clèves* au XVIIIe siècle », *Littératures classiques*, 54, 2005, p. 191 – 203.

Guyot, Sylvaine, *Racine et le corps tragique*, Paris, PUF, 2014.

Hénin, Emmanuelle, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures classiques*, 62, 2007, p. 223 – 244.

*Histoire des émotions*, vol. 1 : De l'Antiquité aux Lumières, éd. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2016.

*Histoire du corps*, vol. 1 : De la Renaissance aux Lumières, éd. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2005.

Jasenas, Éliane, « Le thème de la chasse au monstre dans la *Phèdre* de Racine », *Symposium*, 21, 1967, p. 118 – 131.

Jean de La Fontaine, *L'Adonis*, Paris, C. A. Walckenar, 1658.

ID., *Les Amours de Psyché*, Paris, Defer de Maisonneuve, 1791.

Karényi, Károly, *Figlie del Sole*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

Kristeva, Julia, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.

EAD., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, « Essais », 2018.

Lassalle, Thérèse, « Contrainte de la situation amoureuse dans *La Princesse de Clèves* », *Cahiers de la littérature du XVIIe siècle*, 1, 1979, p. 65 – 98.

EAD., « Énonciation de la fatalité et structure du récit : quelques remarques sur *Les Désordres de l'amour* et *La Princesse de Clèves* », *Cahiers de la littérature du XVIIe siècle*, 6, 1984, p. 293 – 300.

Laugaa, Maurice, « Madame de Lafayette, ou l'intelligence du cœur », *Littératures classiques*, 15, 1991, p. 195 – 226.

Lotman, Jurij Michajlovič, *La struttura dl testo poetico*, Milano, Mursia Editore, 2019.

ID., *Il girotondo delle muse: semiotica delle arti*, Milano, Bompiani, 2022.

Marino, Giovan Battista, *Adone*, Marzio Pieri (a cura di), Bari, Laterza, 1977.

Matoré, Georges, « Remarques sur le vocabulaire galant dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, 44, 1990, p. 8 – 12.

Mesnard, Jean, « Morale et métaphysique dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, 12, 1990, p. 65 – 78.

Montier, Jean-Pierre, « Arrêt sur l'image dans *La Princesse de Clèves* », *Littérature*, 119, 2000 p. 3 – 20.

Morel, Renée, « Phèdre : poétique de la monstruosité », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, p. 3 – 18.

Niderst, Alain, « Les défauts de *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, 12, 1990, p. 55 – 64.

Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971.

Ovidio, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1563.

Pailler, Jean-Marie, « Mystères dissipés ou mystères dévoilés ? À propos de quelques études récentes sur la fresque de la « Villa des Mystères » à Pompéi », *Topoi*, 10, 2000, p. 373 – 390.

Rees, Agnès, *La langue des émotions Langage des émotions et rhétorique de l'image à la Renaissance*, Paris, Classique Garnier, 2017.

Rifflet-Lemaire, Anika, *Introduzione a Jacques Lacan*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1978.

Segre, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1997.

Sozzi, Lionello, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, Il Mulino, « Inserzioni », 2007.

ID., (a cura di), *Storia europea della letteratura francese. Vol. I: Dalle origini al Seicento*, Torino, Einaudi, “Piccola Biblioteca Einaudi”, 2013.

Urban, M. C., « Le monstre du "récit de Thérémène" dans la "Phèdre" de Racine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1982, p. 91 – 94.

## SITOGRAPHIE

Imineo. (2016). *Phèdre* [vidéo]. Dailymotion.  
<https://www.dailymotion.com/video/x3xzstb>.

Lacan, Jacques, *Séminaires*, 1953 – 1957, <http://staferla.free.fr>.

ID., *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, 1957, <http://staferla.free.fr/Lacan/L'instance%20de%20la%20lettre.pdf>.

