

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the original text directly from the copy submitted. Thus, some dissertation copies are in typewriter face, while others may be from a computer printer.

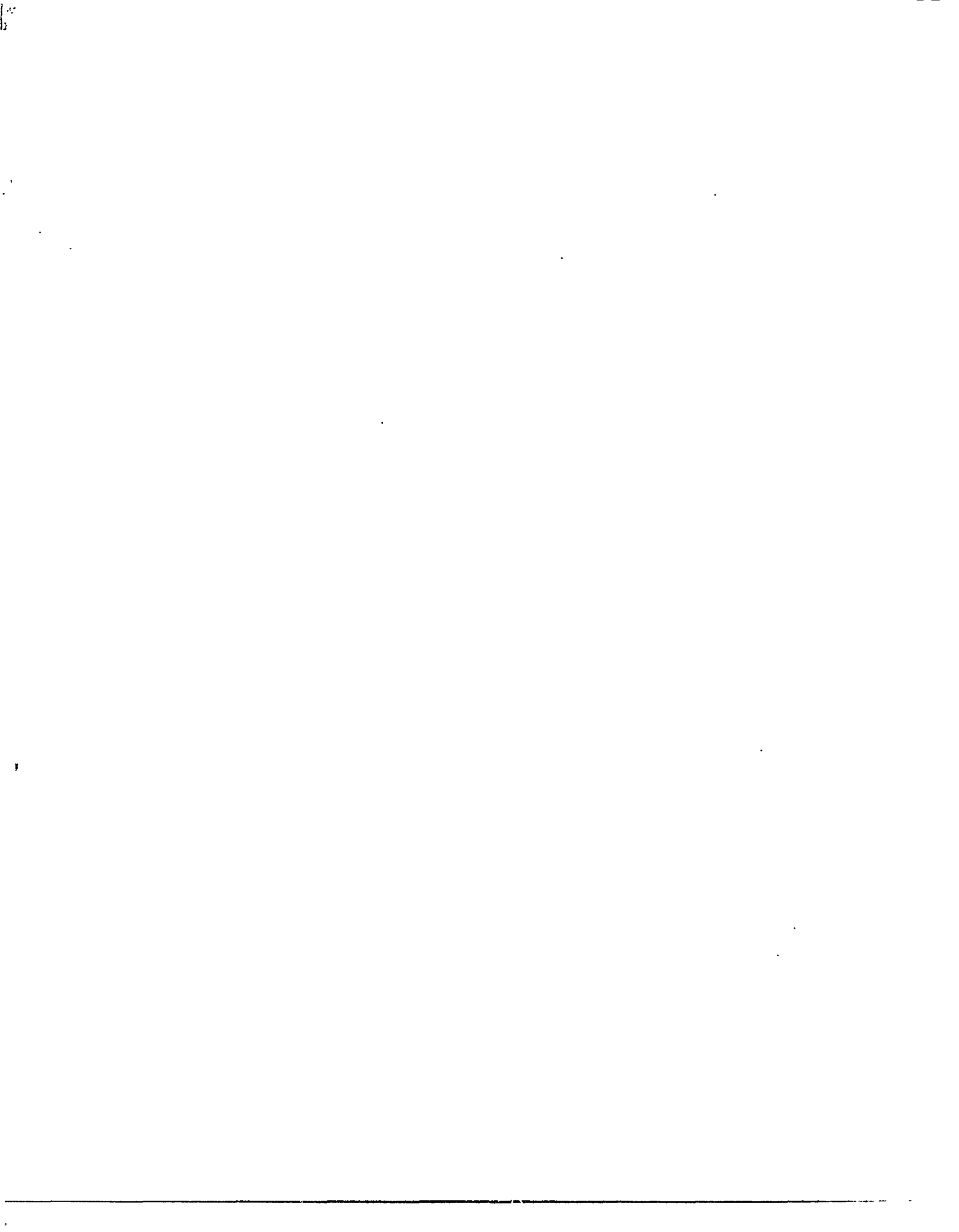
In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyrighted material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is available as one exposure on a standard 35 mm slide or as a 17" x 23" black and white photographic print for an additional charge.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. 35 mm slides or 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.



300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA



Order Number 8821109

L'espace du personnage-femme dans le roman. [French text]

Mitrovska, Milica, Ph.D.

City University of New York, 1988

Copyright ©1988 by Mitrovska, Milica. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106



L'ESPACE DU PERSONNAGE-FEMME DANS LE ROMAN

by

MILICA MITROVSKA

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1988

© 1988

Milica Mitrovska

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date April 25, 1988 M. G. A. - C.
Chair of Examining Committee

Date 4/26/88 [Signature]
Executive Officer

[Signature]
Jeanine P. Platzer
[Signature]
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

L'ESPACE DU PERSONNAGE-FEMME DANS LE ROMAN

by

Milica Mitrovska

Adviser: Professor Mary Ann Caws

L'espace romanesque se prête à différentes interprétations. Pris dans le sens d'"élément constitutif" du roman il offre la possibilité d'une étude comparée avec les autres éléments du roman; le temps, l'action, les personnages. Parmi les personnages ce genre semble donner préférence à la femme car elle y existe souvent au premier plan, surtout dans les romans sur lesquels se concentre cette étude: La Princesse de Clèves, Macon Lescaut, Julie ou La Nouvelle Héloïse et La Chartreuse de Parme. Dans ces romans la description des lieux et des personnages est encore à l'état embryonnaire, mais l'espace s'y impose déjà comme une "présence dont il faut rendre compte". L'univers romanesque s'étend ici au-delà du visible, du représenté, ce qui permet au lecteur de le remanier à l'infini dans son imagination, jouant ainsi un rôle actif dans la création romanesque. Le lecteur notera tout d'abord l'enrichissement du récit de termes spatiaux, les différents aspects de la représentation du personnage-femme, ensuite il relèvera les liens qui attachent l'élément espace

au personnage-femme, la nature des rapports qu'elle établit avec les lieux romanesques ainsi que les relations spatiales qu'elle entretient avec les autres personnages du roman. Les prises de vue de la femme varient, allant du cadre (arrière-plan descriptif ou géographique délimité dans l'espace) vers la totalité de la topographie romanesque. C'est une contemplation de la femme dès le moment où elle commence à se créer par rapport à la topographie romanesque, prenant conscience du "Moi-ici" et du monde qui l'entoure. Dans ces quatre romans le lecteur assiste à l'ouverture du personnage-femme vers l'extérieur à travers son action. Par conséquent, il s'agit ici d'un espace dynamique, fonction du personnage et de l'action romanesques avant de le voir acquérir une présence autonome et de s'imposer comme image du monde statique qui existe indépendamment et à laquelle les réalistes donneront son ampleur définitive.

AVANT-PROPOS

Je voudrais exprimer ici la plus chaude gratitude à Monsieur Charles Wickham Moore dont la générosité a rendu possible l'accomplissement ininterrompu de cette étude. Dès nos premières discussions sur ce sujet ambivalent et qu'il était plus enclin à voir dans la lumière de Joseph Frank, Monsieur Moore a montré une admiration silencieuse qui m'encourageait plus que les mots les plus choisis. Pour tout ceci et pour les quatre beaux étés sur la côte Adriatique mon éternel merci.

Je dédie cette thèse à mon mari,
Nestor et à mes enfants, Filip,
Pena et Roden.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
NOTES	12

CHAPITRE I

LES CINQ ESPACES DE LA VERTU DE LA PRINCESSE DE CLÈVES

1. L'espace de l'apprentissage de la vertu	23
2. L'espace mondain	24
3. L'espace conjugal	40
4. L'espace passionnel	49
5. L'espace de la pratique de la vertu	55
NOTES	60

CHAPITRE II

KINÉSIS ET STASIS DE LA FEMME AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Première partie

LA KINESIS DE MANON LESCAUT

1. Encadrement narratif	71
2. Les relations Manon-espace, kinêsis-stasis	75
3. Les éléments qui composent l'espace de Manon	86
4. Relations spatiales entre les personnages	93
5. Fonction de l'espace romanesque de Manon Lescaut ...	100
NOTES	106

Deuxième partie

LA STASIS DE JULIE

1. Espace épistolaire	110
2. Créer à partir de l'espace	120
3. Les triades de Julie	134
NOTES	145

CHAPITRE III

ESPACE DOMINÉ. ESPACE DOMINANT

1. L'univers romanesque de <u>La Chartreuse de Parme</u>	150
2. Représentation/Description de l'espace et de la femme.	151

Première partie

ESPACE DOMINÉ

1. Les rapports Gina-espace romanesque	159
2. Gina et son double sublime	175
3. Gina et les quatre hommes de Parme	179
4. Gina par rapport à Clélia-Structure/Infrastructure ..	193

Deuxième partie

ESPACE DOMINANT

1. Les rapports Clélia-espace romanesque	201
2. La communication Clélia-Fabrice	210
3. La fonction de l'espace de Clélia	223
NOTES	227
CONCLUSION	234
NOTES	249
BIBLIOGRAPHIE	251

INTRODUCTION

Le roman, c'est le genre où la
femme existe, où le monde tourne
autour d'elle, où l'on se passi-
onne pour elle ou contre elle.
(Albert Thibaudet, Réflexions
sur le roman.)

Depuis des années déjà la critique contemporaine se préoccupe beaucoup de la notion de l'espace romanesque. Somme faite des études critiques qui s'y sont consacrées, on relevera deux points de vue différents. Le premier est celui de Joseph Frank dont le point de départ dans son exploration de l'espace dans le domaine de la littérature est l'esthétique de Lessing telle qu'elle est envisagée dans son Laocoön. Lessing reconnaît une spatialité propre à la peinture (formes et couleurs étendues sur un espace), tandis que la littérature (la poésie) qui ne se crée qu'à l'aide de sons articulés qui se succèdent dans le temps obéit plutôt aux lois de la séquence. Dans son Widening Gyre, tout en appliquant la méthode de Lessing pour définir les limites de la littérature dans la représentation de l'espace, Joseph Frank attire notre attention sur certains auteurs, tels Flaubert et Proust dont la technique littéraire est propre à donner l'impression d'une spatialité qui peut être saisie d'un coup d'oeil. Selon Joseph Frank ce que Flaubert réussit dans la scène des "comices agricoles" c'est une sorte de simultanéité des images spatiales et de l'action des personnages en interrompant la séquence temporelle:

He [Flaubert] dissolves sequence by cutting back and forth, between the various levels of action in a slowly rising crescendo until-at the climax of the scene-Rodolphe's Chateaubriandesque phrases are read at almost the same moment as the names of prize winners for raising the best pigs. [...] This scene illustrates, on a small scale, what we mean by the spatialisation of form in a novel. For the duration of the scene, at least, the time flow of the narrative is halted; attention is fixed on the interplay of relationships within the immobilized time-area¹.

Joseph Frank parle aussi de l'espace chez Proust, temps pur dans la terminologie proustienne qui n'est pas du tout le temps, mais la perception dans un moment du temps que Frank appelle espace. L'espace ainsi conçu permet à l'auteur de se mettre en dehors du temps pour saisir le présent et le passé simultanément.

Le second point de vue est celui de Roland Bourneuf et de Michael Issacharoff qui trouvent que les choses sont moins simples et que le texte ayant bien son espace, "l'une des manifestation de la modernité est justement de disloquer, parfois radicalement, la temporalité du langage"². Dans son essai critique sur "L'organisation de l'espace dans le roman", Roland Bourneuf constate le manque d'études révélant "une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée"³. Ainsi, il suggère une étude de "l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même niveau que les personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évoluent ces personnages et où se déroule l'intrigue"⁴. Dans son ouvrage critique sur L'espace et la nouvelle, Michael Issacharoff essaie de mettre en pratique cette nouvelle approche de la spatialité romanesque qu'il considère comme "description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement de personnages romanesques"⁵, en l'appliquant aux ouvrages de Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre et Camus. Depuis, des essais sur l'espace comme élément constitutif du roman n'ont pas cessé de paraître, mais jusqu'à présent on n'a pas fait une étude sur l'espace qui

régit le comportement du personnage-femme dans le roman français.

L'un des buts de cette étude est d'appliquer la méthode de Bourneuf et celle d'Issacharoff au roman français depuis La Princesse de Clèves jusqu'à La Chartreuse de Parme, de noter l'enrichissement du récit de termes spatiaux, les différents aspects de la représentation spatiale du personnage-femme, prenant comme prémisses la constatation d'Albert Thibaudet que: "Le roman est le genre où la femme existe, où le monde tourne autour d'elle, où l'on se passionne pour elle ou contre elle"⁶. Le deuxième but est de relever les liens qui attachent l'élément espace au personnage-femme, la nature des rapports qu'elle établit avec les lieux romanesques ainsi que les relations spatiales qu'elle entretient avec les autres personnages du roman.

Pour représenter l'espace du personnage-femme dans le roman français, nous avons choisi des romans dans lesquels la description des lieux et des personnages est encore à l'état embryonnaire, mais où l'espace s'impose déjà comme une présence dont il faut rendre compte. Dans ces romans donc l'univers romanesque s'étend au-delà du visible, du représenté, ce qui permet au lecteur de le remanier à l'infini dans son imagination, prenant ainsi une part active à la création romanesque. C'est aussi le personnage-femme en train de se créer par rapport à l'espace qui nous intéresse, du moment où il prend conscience du Moi-ici et du monde qui l'entoure, se découvrant en couches successives, formant à travers le discours narratif des sites romanesques, "décor expressif du personnage". On appliquera à la représentation spatiale de la femme le principe de la philosophie de la centralité où: "Le premier système est celui de l'évidence sensible,

de la perception immédiate: Le Moi est le centre du monde; comment pourrait-il exister en effet un monde dont je ne sois pas le centre"⁷. La femme qui commence à se créer par rapport à l'espace "du lieu de (son) corps" en détermine "le proche et le lointain". Elle est centre du monde romanesque et toutes choses s'organisent par rapport à elle dans une "découverte fonction de (son) audace"⁸. Cette femme n'est pas soumise à l'idéal d'un lieu donné par la nature ou la société, mais plutôt, pour reprendre le terme mallarméen, elle appartient aux femmes martyrs d'un idéal, du "ciel antérieur où fleurit la Beauté" ("Les fenêtres"), de l'espace.

L'espace pris dans ce sens sera ici l'étendue physique ou mentale réservée au personnage-femme dans son existence fictive. Un triple point de vue sur l'espace s'impose d'emblée⁹. Celui du narrateur, tout d'abord, car il esquisse le cadre où apparaît son personnage-femme. Celui de la femme aussi, car elle secrète (le mot est de Bourneuf et Ouellet) sa vie sur des formes spatiales dont la circonscription se fait parallèlement au développement de son caractère et détourne souvent son créateur de sa conception originale. Celui du lecteur, finalement, qui essaie de les concilier en ajoutant à cette double perspective une troisième qui est un effort de création, car pour lui il s'agit d'un espace et d'un personnage écrits (dans le sens de Flaubert) que la description n'épuise pas et qu'il doit reconstituer selon les données de son expérience visuelle des lieux physiques et des femmes.

Tout d'abord, le romancier établit le cadre par le genre lui-même dont dépend la relation de dominant à dominé¹⁰ entre espace et

femmes qui semble évoluer de siècle en siècle. Si le romancier s'occupe avant tout de la psychologie du personnage-femme, il donne un grand essor au développement de l'espace sur lequel cette psychologie aura besoin de se répandre. Cet espace peut être ¹¹ ~~minim~~ ou s'étendre à l'infini selon l'activité psychique de l'héroïne. Si le romancier veut contempler son personnage dans une (ou des) situation(s) de son existence fictive, l'espace se concrétise par des éléments descriptifs qui nous aident à expliquer son comportement. Parfois, on est entraîné dans une séquence de points de vue qui peuvent être diamétralement opposés. C'est le cas où l'auteur disparaît sous une forme épistolaire et où le temps de la narration renvoie le cadre à un temps éloigné du lecteur et d'autant plus fixe qu'il n'a plus rien à espérer dans le déroulement progressif de l'action.

Une fois le cadre narratif établi, le personnage-femme surgit d'un fond qui lui sert de demeure, une maison d'habitude, ce que Georges Matoré appelle "un espace géographique"¹² mais qui n'est que son cadre primitif, point de départ à l'expansion du personnage sur le topos romanesque.

Prise dans cette position l'héroïne commence à vivre et elle montre le degré de compatibilité avec le cadre qui lui est imposé, soit par l'ordre naturel des choses ou bien par des lois d'un ordre plus spécifique: lois sociales, force, raison etc. Vue sous cet angle, l'attitude de la femme par rapport à l'espace est une attitude de créativité qui dément la constatation d'Albert Guerard dans son ouvrage critique sur Thomas Hardy:

"man projects his ego into space, that is, into timeless ideal illusion; woman maintains her ego in society and time. (il ne voit pas de différence entre les femmes) They are ever content to build their lives on any incidental position that offers itself. Whilst men would fain make a globe to suit them. Is this the final incompatibility?"¹³

Ce cadre n'est donc qu'un fond sur lequel va se projeter l'espace intime du personnage-femme que sa personnalité réclame au moment où elle se sent à l'étroit dans l'ambiance où doit se manifester son caractère propre.

Dans certains cas la création de l'espace intime du personnage-femme est plus lente (La Princesse de Clèves), dans d'autres il se manifeste presque aussitôt (La Chartreuse de Parme) et prend un essor très rapide vers une expansion spatiale en dehors du cadre (Gina).

Le premier stade dans la création du personnage-femme par rapport à la topographie romanesque se situe entre le cadre et l'espace. L'espace sera pris ici dans le sens d'une petite portion appartenant à une unité plus large et qui s'attend que le réveil de la conscience du personnage-femme pour sortir des limites et se projeter sur des sphères inconnues, en dehors du cadre.

Quand l'activité physique ou mentale de l'héroïne se trouve déplacée de ce fond et que son espace intime ne peut plus exister dans sa circonscription, elle l'adapte à une forme traditionnelle de topographie urbaine ou sociale qui la ramène de nouveau vers l'accommodement dans un cadre. C'est le deuxième stade de la création de la femme par rapport à la spatialité romanesque qui se

situe dans le cadre. Le personnage-femme entreprend la création de son propre cadre selon l'ancien modèle (la demeure paternelle devient foyer conjugal etc.). Quelques-unes des héroïnes y réussissent en gardant cependant une perspective d'espace non-encadré (Julie dans La Nouvelle Héloïse). D'autres, dont l'univers mental ne trouve pas d'abri dans un cadre restreint, ne considèrent pas la création du cadre comme idéal temporel nécessaire à l'expansion physique du personnage. Elles seront considérées dans la troisième division qui est l'essence même de ce projet. C'est l'espace du personnage-femme qui, ne pouvant trouver de sens dans ses rapports avec les lieux physiques qui lui sont réservés dans le roman, s'égare dans une exploration individuelle des "espaces infinis"¹⁴. Cet égarement fait se perpétuer le besoin de la femme d'une expansion physique plus dynamique, précurseur de la nouvelle dynamique dans les rapports personnage-femme-espace romanesque dans lequel l'égarement physique prend la forme de la folie (Marguerite Duras). Ces personnages-femmes se détachent volontairement de ce qu'on appelle la demeure: Mamon par l'alternative du dehors, Julie à l'aide de l'ascension dans l'au-delà, Clélia par l'élévation et la prise de distance du vulgaire. Dans ce passage de la demeure vers l'extérieur, les formes et les figures changent. L'espace n'est fait que "d'un assemblage de taches incessamment changeantes. Si loin qu'aïlle le regard, si intense que soit l'attention, au dehors il ne rencontre jamais que cela, un chaos de lumières et d'ombres [...] un groupe d'inégalités lumineuses"¹⁵. Pour en faire un cosmos, la femme y mettra un nouvel ordre, y changeant l'éclairage (Clélia impose à Fabrice une existence dans les ténèbres), régnant sur toute une société grâce à la supériorité de l'es-

prit (Gina), ou bien s'élevant dans l'espace et le temps de l'imaginaire à l'instar de Julie pour se créer:

Un univers mythique d'harmonie et de beauté. La perfection n'habite pas l'ici-bas, elle est dans la réalité de l'imaginaire, elle postule une transcendance que l'âme pressent et qui confère à 'ce qui n'est pas' le charme d'une existence souveraine, vécue dans un ailleurs.¹⁶

J'essayerai une approche structuraliste à l'espace et au personnage-femme ainsi conçus et, le cas échéant, je n'hésiterai point à m'engager dans des analyses psychologiques pouvant éclaircir les procédés qui servent à rendre sensibles l'espace et le personnage-femme à la fois. J'aurai souvent recours à la schématisation, qui m'aidera à réduire à l'essentiel la spatialité romanesque liée à la femme et quelquefois à relever l'agencement intérieur des relations spatiales entre les personnages pour déterminer leur prédominance dans le récit. Les critiques modernes qui se sont intéressés d'une façon ou d'une autre à la notion de l'espace, ont souvent recours à la schématisation pour concrétiser la pensée, c'est-à-dire, éliminer de "la réalité représentée tout ce qui n'est pas indispensable"¹⁷.

Ces procédés d'analyse de l'espace et de la femme peuvent fournir les données nécessaires pour définir la nature et le sens des rapports espace-personnage-femme de siècle en siècle; l'engagement actif de la femme dans la co-création de la topographie romanesque; sa conscience d'une possibilité de choix entre foyer et "agora" (le mot est de Pierre Fauchery), entre société et globe, ainsi que l'existence d'un univers intérieur dont les lois déterminent la création de la femme par rapport à l'espace et modulent les relations spatiales qu'elle entretient avec les autres personnages dans l'univers romanesque.

Ensuite, on va essayer de "comprendre comment cette notion de l'espace romanesque traduit une conception du monde. Pourquoi s'est-elle modifiée au cours de l'histoire, en fonction de quels facteurs, dans quelle direction générale?"¹⁸ Et, finalement, on va déterminer si l'attitude du personnage-femme par rapport aux lieux romanesques a contribué à la personnification de l'espace, c'est-à-dire à son statut d'élément constitutif du roman.

NOTES

1. Joseph Frank, Widening Gyre. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1963, p. 15.
2. Michael Issacharoff, L'espace et la nouvelle. Librairie José Corti, Paris, 1976. p. 7.
3. Roland Bourneuf, "L'organisation de l'espace dans le roman" in Etudes Littéraires. Volume 3, N^o 1, avril 1970, p. 77.
4. Ibid., p. 78.
5. Op. cit., Michael Issacharoff, p. 14.
6. Albert Thibaudet, Réflexions sur le roman. Edition Gallimard, Paris, 1928, p. 246.
7. Abraham M. Moles et Elisabeth Rohmer, Psychologie de l'espace. Edition Casterman, 1972, p. 8.
8. Ibid., p. 8.
9. Plusieurs des critiques littéraires qui se sont préoccupés de la notion de l'espace romanesque sont d'accord sur la manière dont il faut aborder l'étude de l'espace romanesque. Roland Bourneuf pense que: "Ce problème de l'espace dans le roman peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman. Perspectives qui dans la pratique de l'analyse se recoupent et se combinent souvent, mais que l'on peut au moins retenir comme hypothèse de recherche". Roland Bourneuf, Op. cit. p. 80. Jean Weisgerber pense aussi que: "L'espace du récit, enfin, est vécu à différents niveaux: d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial". L'espace romanesque. Editions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 13.
10. Op. cit., Roland Bourneuf, p. 93.
11. Selon Roland Bourneuf et Réal Ouellet ceci est caractéristique au roman du XVII^e siècle surtout dans lequel "la description des lieux se réduit souvent à des termes généraux comme dans

NOTES

La Princesse de Clèves". L'univers du roman. Presses Universitaires de France, Paris 1975, p. 113.

12. Georges Matoré, L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains. La Colombe, Editions du vieux Colombier, Paris 1962. p. 23.

13. Albert J. Gurard, Thomas Hardy. (New York : New Directions Publishing Corporation, 1949) p. 28.

14. Pascal, Pensées. Edition Garnier-Flammarion, Paris, 1976, p. 123.

15. Georges Poulet. Etudes sur le temps humain. Edition Garnier-Frères, Paris 1961. p. 318.

16. Marc Eigeldinger, Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence. Les éditions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse), 1978, p. 170.

17. Op. cit., George Matoré, pp. 131-132.

18. Op. cit., Roland Bourneuf, "L'organisation de l'espace dans le roman". p. 92.

PREMIER CHAPITRE

LES CINQ ESPACES DE LA VERTU DE LA PRINCESSE DE CLÈVES

"La science du coeur et la science de la conduite s'excluent. C'est qu'en effet le coeur renvoie au monde, la conduite ne renvoie qu'au livre clos sur lui-même".

(Maurice Lauga, Lectures de Madame de Lafayette. Édition Armand Colin, Paris 1971, p. 85.)

L'ouverture romanesque de La Princesse de Clèves suggère d'emblée le mot espace.¹ Tout ce qu'on sait de la topographie qui prépare l'entrée des personnages sur scène est limité à la cour sur laquelle laissent leur empreinte les activités d'un temps historique précis: "les dernières années du règne de Henri second".² Jean Rousset pense que:

Madame de Lafayette invente ses principaux héros de toutes pièces et ne recourt à l'histoire que subsidiairement et pour servir un dessein d'art. Il reste que son roman appartient étroitement à ce nouveau type de récit 'historique'. C'est donc par l'analyse des fonctions du cadre historique qu'il convient d'aborder la composition de La Princesse de Clèves.³

Aucune description ne rétrécit, pourtant, ce tableau de la cour que la phrase initiale place en France. "A part cela il n'y a ni murs, ni plafond, ni voûtes, ni colonnes".⁴ Rien que des personnages. On a beaucoup parlé de ce manque de descriptions des lieux dans l'univers romanesque de Madame de Lafayette qui inaugure pourtant une spatialité propre au roman. Selon Jean Weisgerber:

Alors que les descriptions, rares et sommaires, s'échelonnent à de longs intervalles, le milieu matériel demeure omniprésent, mais pour ainsi dire à l'arrière-plan, agissant comme en sous-main. On en retiendra avant tout le dynamisme. Qu'il s'agisse des sphères où sont localisés les objets de la perception ou de celles où se déploient l'amour et l'ambition, l'espace de La Princesse de Clèves constitue avant tout le théâtre de mouvements.⁵

Ici le lecteur peut se sentir frustré car il doit imaginer un espace sur lequel il n'a qu'un seul signifiant - "la cour".

Il aura évidemment recours à son expérience visuelle et à son savoir historique qui peuvent se montrer trompeurs si l'on analyse le temps du récit pour le contraster avec l'espace réel que la narratrice prend

comme modèle.

Dans une lettre à Lascheraine, Madame de Lafayette décrit son oeuvre comme "une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit".⁶ Quant à la notion du genre elle n'hésite point à nommer La Princesse de Clèves "des mémoires" où un "je" narratif établit le contact direct avec le lecteur. Quand le rôle de la narratrice-historienne commence à faiblir on voit apparaître dans ce lieu romanesque le personnage-femme qui attire désormais l'attention du lecteur. Quoique désigné par un seul mot le lieu romanesque n'est pas neutre, sa fonction est de servir de localisation unique à la présentation des personnages. Ce lieu a une signification exceptionnelle pour le personnage-femme au moment où il commence à se créer par rapport à l'espace. Ses activités domestiques et son premier apprentissage de l'entourage sont orientés vers ce centre spécifique⁷ où "personne n'était tranquille, ni indifférent; on songeait à s'élever, à plaire, à servir ou à nuire; on ne connaissait ni l'ennui, ni l'oisiveté, et on était toujours occupé des plaisirs ou des intrigues" (p. 252).

Dans ce tableau introductif rien ne semble exister en dehors de la cour fourmillante de personnages qui en sont le parfait reflet. Si les symboles de la cour sont "la magnificence" et "la galanterie", "la beauté" et "la majesté", ceux des personnages qui en remplissent la vacuité et qui font parler le lieu sont "l'ornement et l'admiration de leur siècle" (p. 242). Ce n'est que le temps (leur siècle) qui remplit le néant extérieur au milieu duquel la cour se tient comme un tout isolé. Quand Mlle de Chartres paraît à la cour de Henri II

on admire surtout sa parfaite beauté, qualité physique servant de base à la structuration du personnage-femme. La présentation spatiale de la Princesse de Clèves introduit un nouveau contexte romanesque qui de l'histoire va iroit à l'introspection.⁸ "Au centre, l'héroïne passive de la conscience obscure; d'abord privée de subjectivité, elle fait bientôt l'expérience d'une sensibilité qu'elle ne peut ni pénétrer, ni maîtriser"⁹. Autour d'elle des personnages qui n'appartiennent à l'histoire que d'une façon nominale. On les voit surtout agir autour de la princesse, formant successivement des triangles d'amour. Ce n'est, par conséquent, que par le cadre historique du roman que Madame de Lafayette fait le recul vers le passé, le thème et les caractères de son univers romanesque étant bien de son temps.

Le XVII^e. siècle est, selon George Poulet, l'époque où l'être humain découvre son isolement.

L'édifice médiéval du monde, où toutes les formes de créatures se trouvaient disposées dans un système de relations permanentes, n'existe plus. Avec la fin de la Renaissance a disparu aussi le sentiment d'intercommunication spontanée de toutes les activités individuelles dans le devenir cosmique. La pensée humaine ne se sent plus faire partie des choses.¹⁰

Ainsi, l'espace du personnage-femme dans La Princesse de Clèves n'est pas strictement restreint à la cour de Henri II. La cour n'en sera qu'une partie qui se gonflera d'une topographie nouvelle, indispensable aux parcours répétitifs du personnage dans sa recherche d'un isolement du monde. La Princesse de Clèves n'a pas la qualité de certains personnages-femmes dont parle Joseph A. Kestner dans The Spatiality of the Novel¹¹ qui est une puissance d'envelopper en eux tout un entourage extérieur. Tout ce qu'elle fait n'est, au

contraire, que s'en détacher progressivement en s'enfermant dans un monde unique dont elle se fait le principe absolu.

Dans mon exploration de l'espace du personnage-femme dans la Princesse de Clèves je vais suivre le principe de la centralité dont "le premier système est celui de l'évidence sensible, de la perception immédiate: le Moi est le centre du monde; comment pourrait-il exister en effet un monde dont je ne sois pas le centre?"¹² Ceci regarde aussi la technique du récit du roman dans lequel "les nombreux soliloques de Madame de Clèves contribuent à assurer sa position prédominante: c'est de son point de vue que nous vivons le roman".¹³ C'est la découverte d'un autre individu comme un point remarquable de son entourage qui va déclencher le drame de l'espace qui se joue autour de la Princesse de Clèves et dont le schéma se complique au fur et à la mesure de sa perte de confiance en soi. Pour contrôler un espace qui n'a comme racines que son propre commencement, Madame de Clèves a recours aux autres personnages de l'univers romanesque (Madame de Chartres, le prince de Clèves) qui ne font qu'augmenter sa complexité.

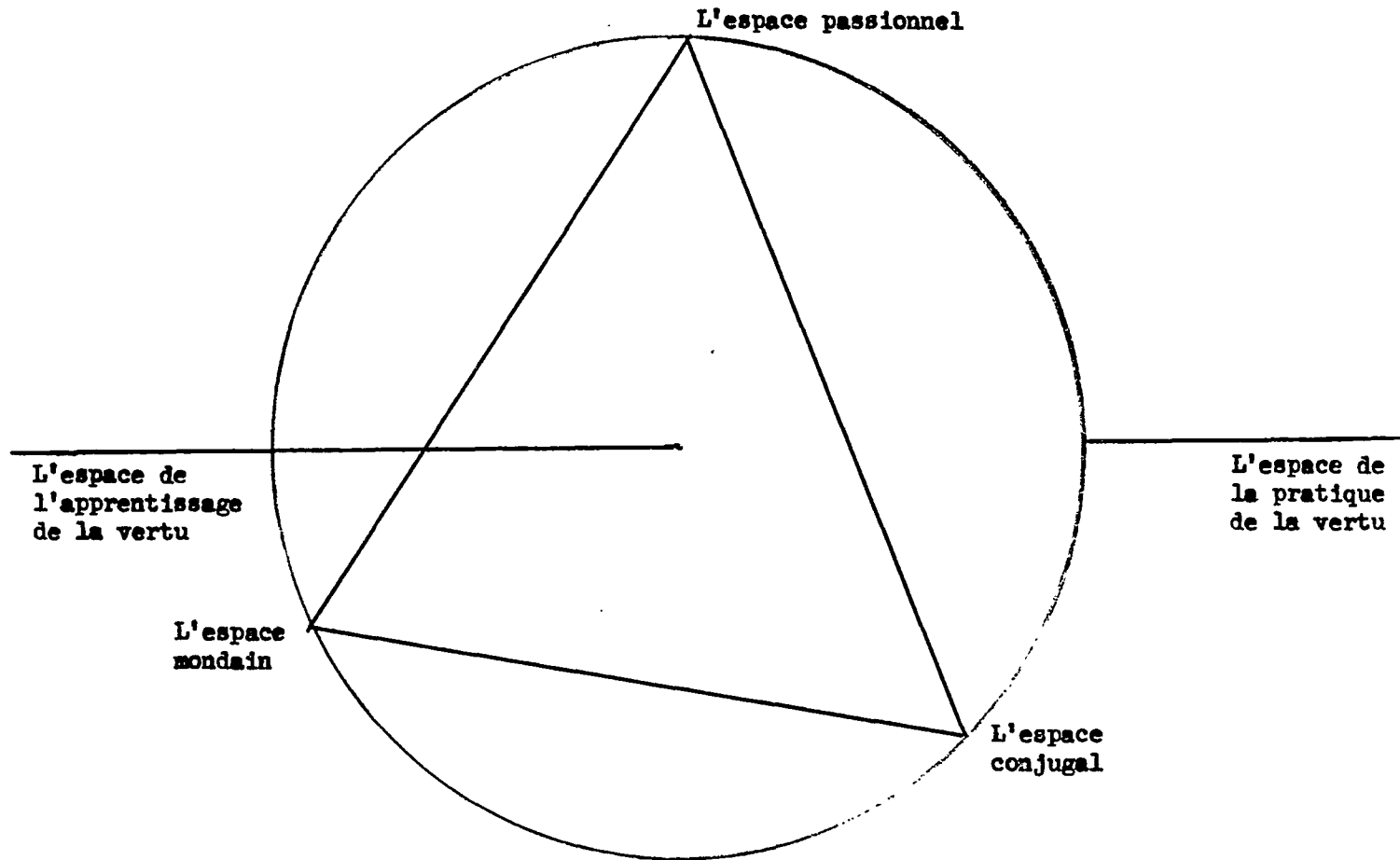
La maison, la demeure en général, devient ainsi "l'espace géographique" indispensable à l'idéal du centre de Madame de Clèves. Rapprochés, le commencement et la fin de La Princesse de Clèves révèlent un contraste considérable. Le défilé démographique du tableau introductoire est remplacé par le néant qui accompagne la princesse dans sa retraite du monde. L'inventaire des lieux indique pourtant deux constructions architecturales bien solides: la cour et le couvent qui ne se concrétisent que selon l'expérience visuelle du lecteur. Dans l'un de ces deux lieux la vie commence

et dans l'autre elle finit.

Sur le schéma qui se trouve à la page 21 j'ai envisagé cinq espaces du personnage-femme dans la structure globale de La Princesse de Clèves. Le premier, l'espace de l'apprentissage de la vertu, ne sert qu'à préparer Mlle de Chartres à son entrée dans les lieux mondains. Ici s'agencent les trois espaces de l'action romanesque à travers laquelle la princesse se crée par rapport à l'entourage où elle établit des relations complexes avec les autres personnages du roman. Ces trois espaces sont: l'espace mondain, l'espace conjugal et l'espace passionnel. Sur le schéma ils sont posés sur la ligne horizontale de la vertu comme un panneau qui empêche sa marche linéaire ininterrompue. La princesse y est prise comme dans un tourbillon jusqu'à ce qu'elle trouve un chemin droit se prolongeant dans l'espace de la pratique de la vertu qui est pratiquement l'espace du renoncement à la vie.

L'espace de l'apprentissage ainsi que celui de la pratique de la vertu sont des espaces de solitude, de réflexion et de conscience de soi, où la princesse a l'occasion de se voir et de se reconnaître. Elle conserve ce goût d'isolement du monde extérieur dans les trois espaces mondains aussi. Elle sait s'enfermer dans son propre intérieur et créer de cette sorte un microcosme au sein même de l'espace qui lui sert de décor donnant de cette façon une double dimension aux trois espaces où sa vertu est mise à l'épreuve. La première, c'est une dignité acquise à travers les propos instructifs de sa mère qui lui inspire une haute considération de soi-même et qui lui fait aimer la vertu par-dessus toute autre valeur de la vie.

Pour une structure de l'espace dans La Princesse de Clèves



Cette dimension est une notion qui échoue au contact avec la réalité. C'est une dimension qui nous fait concevoir la princesse dans la spatialité qui l'enveloppe comme une île solitaire qui se refuse à toute communication avec autrui. Selon Jean Weisgerber Mlle de Chartres est une méditative éprise d'équilibre, dédaignant tout excès.

La romancière, également, s'efforce de concilier les contraires, de contrebalancer un pôle par un autre, de réaliser de délicates synthèses, de ne pas s'aventurer au delà des limites du code. De même, tandis qu'elle estompe le milieu physique, elle concrétise le langage du sentiment par le truchement de métaphores spatiales, 'géographisantes'-le coeur devient ainsi un 'lieu sentimental'¹⁴

Même la communication à l'intérieur du personnage ne se réalise "qu'avec le décalage d'une introspection toujours en retard sur l'événement"¹⁵. Marianne Hirsch voit dans cette incapacité de jugement immédiat de la princesse un signe d'infantilisme affectif qui provient de la projection régulière de la libido sur un seul des parents, dans ce cas la mère.¹⁶

La seconde dimension est liée au naturel sensible de l'héroïne qui cherche à s'unir, en dehors de toute éducation acquise, à un objet du sexe opposé et se prête ainsi à la réalisation d'un idéal passionnel. Le conflit qui se déclenche entre ces deux dimensions de son être force la princesse à avoir recours à un espace particulier qui lui servira de refuge et de confident. Grâce au renoncement total à la seconde dimension la princesse réussit à conserver l'image de l'intégrité et de la continuité et à acquérir une force omnipotente dans le choix de son propre espace.

1. L'espace de l'apprentissage de la vertu.

Mlle de Chartres conçoit l'espace de l'apprentissage de la vertu comme un cadre obligatoire d'où elle doit sortir munie de notions exactes de ce qui l'attend à l'extérieur. L'espace de l'apprentissage de la vertu est un espace clos qui laisse pénétrer le goût du monde à son intérieur d'une façon menaçante. Après la mort de son mari, Madame de Chartres renonce à la cour pour donner "ses soins à l'éducation de sa fille; mais elle ne travailla pas seulement à cultiver son esprit et sa beauté, elle songea aussi à lui donner de la vertu et à la lui rendre aimable" (p. 248). Ici s'ajoute la deuxième des composantes qui enrichit l'agencement du personnage-femme d'une dimension morale. Beauté parfaite et vertu s'avèrent incompatibles dans l'expérience mondaine de la mère. La romancière repose pourtant toute la structure du roman sur ces deux qualités de l'héroïne, comme sur deux touches du clavier sur lesquelles se joue une destinée humaine.

Cet espace est étroitement lié aux peintures de l'amour que Mme de Chartres fait à sa fille. Elle connaît déjà, avant même d'avoir eu l'occasion de sentir, tout ce qu'il y a d'agréable dans l'amour mais elle en redoute aussi les dangers ayant appris à se méfier des hommes qui sont souvent trompeurs et infidèles. Ce que Madame de Chartres tient à représenter le plus clairement à sa fille ce sont les malheurs qui affligent la vie conjugale quand l'un des époux s'engage en dehors du mariage. Elle lui fait aimer la tranquillité qui pénètre la vie d'une honnête femme décidée à faire de son existence un noble devoir, celui d'aimer son mari et d'être aimée de lui. Ce que Madame de Chartres ne prévoit point dans son système

d'apprentissage de la vertu c'est de donner à sa fille la possibilité de la mettre en pratique. Roger Francillon pense que la seule chose qui compte aux yeux de Mme de Chartres, c'est de trouver un gendre digne d'elle. "Or, au moment de son mariage, Mlle de Chartres ne sait ce qu'est l'amour et Mme de Lafayette, en insistant sur cette ignorance, crée une situation ouverte et riche de possibilité"¹³.

Au moment où la passion commence à progresser en elle la princesse se détache définitivement du foyer maternel. Elle est consciente du fait que l'amour qui envahit irrésistiblement son être risque de détruire l'intégrité de son caractère et de la projeter dans l'univers chaotique des femmes que l'on appelait à cette époque "sensibles". La mort de sa mère lui laisse toute la responsabilité de ses actes. C'est à partir de là qu'elle aura à lutter contre les deux extrêmes de sa personnalité, toujours au bord du précipice, une retraite de la cour à l'esprit, pour s'empêcher de "tomber comme les autres femmes" (p. 278).

2. L'espace mondain.

La peinture de l'espace mondain précède l'apparition de Mlle de Chartres dans le roman. C'est un lieu d'amusements et de plaisirs où la magnificence et la galanterie jouent le rôle le plus important. A défaut de description d'objets qui pourrait compléter l'impression visuelle qu'on commence à acquérir de la cour, on voit se spatialiser le langage narratif qu'emploie la romancière pour décrire les lieux romanesques. Jean Weisgerber souligne l'emploi de mots géométrisant les valeurs humaines:

La grandeur que souligne Mme de la Fayette est celle du 'rang', de l' 'âme', des 'emplois', et la hauteur est pour elle tout aussi métaphorique: 'une âme noble et élevée', 'les intérêts de la grandeur et d'élévation'. Son vocabulaire spatialise en quelque sorte les classes sociales où se situent les personnages et les valeurs qui leur sont propres. [...] Mais si l'auteur ignore quasiment ce qui est 'petit', l' 'abaissement', l'humilité et la chute n'échappent pas à son attention. 18

La cour ne constitue pas le seul but de la romancière. Elle ne sert que de cadre et de moteur à l'action psychologique et remplit avant tout une fonction romanesque. Selon Roger Francillon:

En premier lieu, il permet à la romancière de faire mieux ressortir la pureté et la vertu de son héroïne qui contrastent avec l'amoralité de la société qui l'entoure. Il est significatif, dans cette perspective, que l'héroïne, qui, au début du roman, semble adhérer à cet esprit courtisan et participe à la vie mondaine, s'en détache peu à peu, se désintéresse des intrigues qui suivent la mort de Henri II et finit par se retirer complètement du monde. 19

La représentation spatiale de Mademoiselle de Chartres à la cour rappelle la technique narrative de la mise-en-abîme. Tout d'abord elle est présentée par la narratrice au moment où elle s'y montre pour la première fois:

Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes. (p. 247).

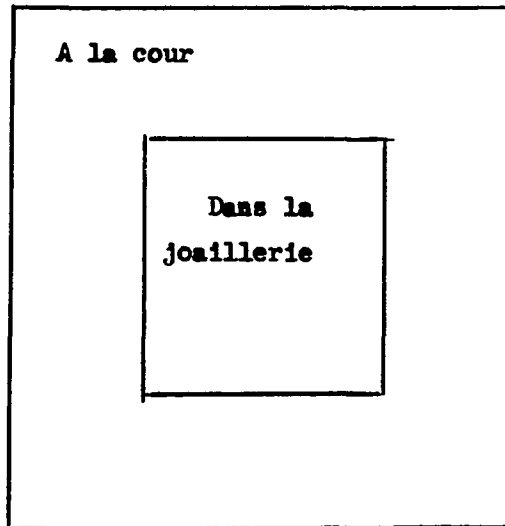
Le point de vue de la narratrice qui emploie le mot "une beauté", le seul mot descriptif dans cette représentation spatiale de son héroïne à la cour, lieu où elle a déjà fait le sommaire de tant de

"beautés", est soutenu par la manière dont "tout le monde" la voit et qui inclut le point de vue du lecteur-"on". "On" ne détermine pas le sujet d'une façon précise et peut signifier "nous" (dans le sens de Pascal) ou moi, mais aussi nous de cette communication qui s'établit entre narratrice et lecteur-ou bien vous simplement-le lecteur pour qui elle écrit. Or, "on" ensemble avec la narratrice "doit croire que c'était une beauté parfaite" tandis que "tout le monde" a d'elle la certitude du regard. Il a l'avantage sur les deux autres d'avoir les yeux fixés sur l'héroïne ainsi que sur le "lieu" où il est "si accoutumé à voir de belles personnes". Ayant recours à l'histoire la narratrice se met dans la même position que le lecteur, elle doit imaginer l'aspect physique du personnage. Elle regarde son personnage de la perspective d'une salle de théâtre mais en le faisant agir elle reprend l'autonomie sur l'oeuvre.

Aux trois points de vue sur la jeune fille s'ajoute celui du vidame de Chartres qui en s'avançant pour l'accueillir pendant sa première apparition à la cour est aussi surpris "de la grande beauté de Mlle de Chartres" (p. 248). Ce qu'il voyait en elle, c'est à dire ce peu que Mme de Lafayette nous décrit, c'est "la blancheur de son teint", "ses cheveux blonds" qui "lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes" (p. 248). Pour compléter l'effet que la beauté de la jeune fille fait dans les lieux où elle se montre, Madame de Lafayette introduit à la suite de cette première représentation spatiale dans le grand²⁰ lieu mondain, une seconde comme une mise-en-abîme de la première, (voir le schéma à

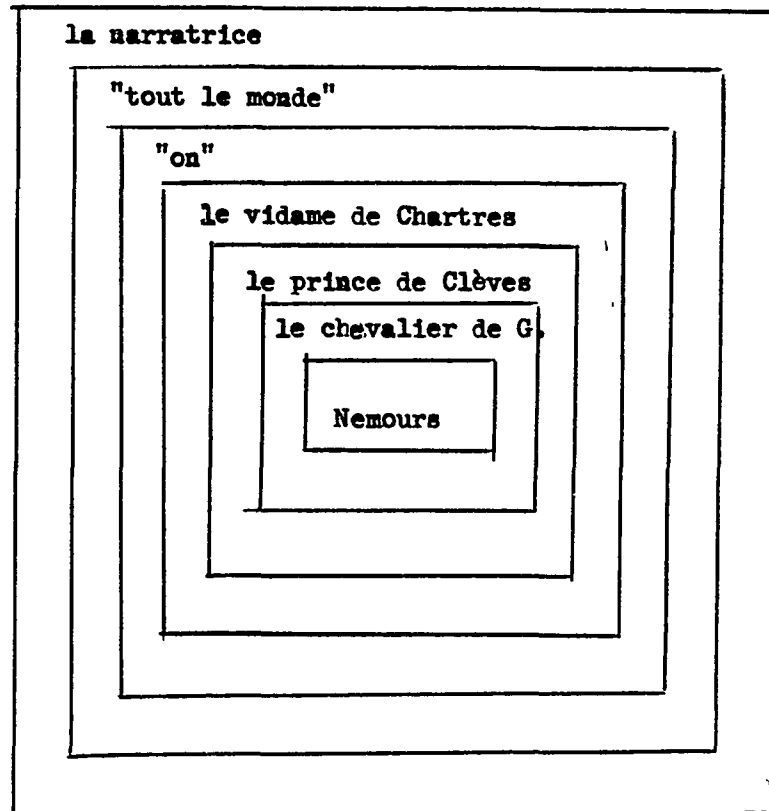
MISE-EN-ABÎME

La représentation spatiale
de l'héroïne



Les points de vues sur
l'héroïne

Celui de:



la page 27) qui a lieu chez le marchand de pierreries italien. Cette fois nous avons sur elle le point de vue du prince de Clèves, Madame de Lafayette ne se contentant que d'y noter sa présence: "Comme elle y était" (p. 248). Le point de vue du prince: "surpris de sa beauté" enrichit le portrait de la jeune fille d'une qualité morale car "Mlle de Chartres ne put s'empêcher de rougir en voyant l'étonnement qu'elle lui avait donné. Elle se remit néanmoins, sans témoigner d'autre attention aux actions de ce prince que celle que la civilité lui devait donner pour un homme tel qu'il paraissait" (p. 249). On ne peut pas omettre ici le "gaze"²¹ (le regard admiratif) du prince de Clèves qui vise à l'identification de "cette beauté". L'air de la jeune fille, "tout ce qui était à sa suite" (p. 249) lui paraissent des signes d'une grande qualité. "Sa jeunesse lui faisait croire que c'était une fille, mais, ne lui voyant point de mère, et l'Italien qui ne la connaissait point l'appelant madame, il ne savait que penser, et il la regardait toujours avec étonnement". (p. 249) Au désir d'identifier la jeune fille se mêle le désir de savoir ce qu'elle est venue chercher chez le marchand de pierreries. Commentée par Peggy Kamuf la scène chez le joaillier symbolise du point de vue de l'héroïne la recherche du mari que sa mère entreprend de réaliser effectivement en présentant sa fille à la cour. Kamuf souligne le symbolisme des objets qui ne sont que des figures extérieures d'une psychologie en train de se développer.

What is it that she came looking for alone? What are these jewels that she covets for herself? Seeking to find a match for certain jewels or stones that she already possesses, the young woman has left her mother's house and come into the

domain of a stranger, an Italian. It is there that the enigma is posed: the question is not the one that Clèves asks, 'Who is this woman?' - the question of identity - but rather, 'What does this woman want that she does not already have? The precious stones that she brings with her, that part of her inheritance that she carries out of the maternal home, is brought to the stranger so that he might supply their mate, the jewel missing from the set her mother gave her. The missing piece of the puzzle is not Mlle de Chartres' name, the value of the stones already in her possession, but the name of another, in its hard brilliance, its perfect shapes and its inestimable worth.²²

Cette scène va déclencher aussi une série de regards qui seront essentiels à la communication des personnages. Le regard du prince est très significatif, il a comme but l'inspection de la princesse, entraîne le coup de foudre et fait contraste avec celui de la jeune fille, plus encline à l'introspection, concentrée sur les objets de son intérêt et embarrassée²³ contre l'ordinaire des jeunes personnes qui voient toujours avec plaisir l'effet de leur beauté". (249) Est-ce signe d'incertitude dans cette première sortie en dehors de la demeure maternelle où elle doit se mesurer par rapport à autrui dans un lieu inconnu? modestie de jeune fille dans un premier contact avec un jeune homme? ou simplement manque d'intérêt pour tout ce qui se tient à une certaine distance d'elle et de l'objet qu'elle tient dans sa main? Cette attitude s'inscrit désormais dans la structuration du personnage-femme. A l'entrée comme à la sortie de l'univers romanesque, elle sera fort concentrée sur elle-même surtout, et sur le compte qu'elle doit rendre à sa propre conscience. Pourtant, dans ce deuxième tableau de la jeune fille son apparition dans le lieu romanesque est suivie de sa prompte disparition. Le prince est

resté fort rempli de l'esprit et de la beauté de la jeune fille inconnue et cherchant à l'identifier il parle d'elle à la cour où on n'a point de difficulté à reconnaître en elle Mlle de Chartres. L'effet de sa beauté y est renforcé par les louanges de M. de Clèves. L'admiration du prince s'ajoute à celle de l'entourage de la soeur du roi et de toute la cour: "une telle admiration de tout le monde qu'elle n'entendit autour d'elle que des louanges". (p. 250) Quand le prince de Clèves retrouve la personne inconnue de chez le marchand de pierreries à la cour, il est heureux de son côté (pour poursuivre le point de vue de Peggy Kamuf) de trouver en elle son "perfect match": "M. de Clèves sentit de la joie de voir que cette personne, qu'il avait trouvée si aimable, était d'une qualité proportionnée à sa beauté; il s'approcha d'elle et il la supplia de se souvenir qu'il avait été le premier à l'admirer et que, sans la connaître, il avait eu pour elle tous les sentiments de respect et d'estime qui lui étaient dus" (p. 250). Ainsi l'image de la jeune fille dont le prince de Clèves fut surpris chez le marchand de pierreries, lieu plus restreint mais essentiel au déclenchement de l'action romanesque, s'ajoute à l'image qu'il acquiert d'elle la voyant pour la deuxième fois dans ce grand lieu, centre de l'action romanesque au début mais qui se localise au fur et à la mesure de l'éloignement de la Princesse de ce lieu dangereux qui tient son coeur complètement enchaîné. Tandis que chez le marchand de pierreries personne ne connaissait la jeune fille, à la cour on l'identifie immédiatement à sa description. Ainsi l'espace de chez le marchand s'ajoute à l'espace de la cour comme par une mise-en-abîme doublement réversible. D'une représentation purement

scénique, on passe à la représentation romanesque typique où le personnage se découvre à travers l'action. Ce que le point de vue du prince de Clèves a d'essentiel pour la représentation spatiale de Mlle de Chartres c'est d'en faire une personne à part. Dans la grande représentation elle était donnée comme une belle personne parmi les autres où elle serait vite absorbée dans la masse des "beautés" sans l'intérêt particulier que lui voue le prince. Il loue la beauté et la modestie de la jeune fille chez plusieurs personnes en particulier (la soeur du roi, les reines, le chevalier de Guise). Leurs vues se mêlent ensemble provoquant l'admiration de tout le monde "autour d'elle". L'adverbe de lieu que la narratrice emploie ici place la jeune fille au centre de l'univers romanesque et de l'espace mondain en particulier.

Les soins de Madame de Chartres persistent encore pendant l'adaptation de la jeune fille au second espace de sa vie. Elle considère la cour comme un lieu dangereux et demande à sa fille de lui faire la confidence de toutes ses actions.

Mademoiselle de Chartres choisit son entourage intime à la cour indépendamment. Elle s'attache surtout à la personne de la Reine Dauphine dont le cabinet devient un lieu particulier où la jeune fille aime se rendre. Elle y fait en quelque sorte l'apprentissage de la cour avec les ambitions dont personne n'était exempt et la galanterie dont chacun se faisait une sorte de mérite particulier.

Ayant pris goût à l'espace mondain en tant que jeune fille la Princesse continue d'y aller régulièrement après son mariage avec M. de Clèves: "Elle était néanmoins exposée au milieu de la cour; elle

allait tous les jours chez les reines et chez Madame" (p. 260).
On y est touché de sa beauté, mais son air inspire un si "grand respect" et tient les jeunes galants à une distance respectable. Sa mère réussit à joindre "à la sagesse de sa fille une conduite si exacte pour toutes les bienséances qu'elle achevait de la faire paraître une personne où l'on ne pouvait atteindre" (p. 260).

La princesse de Clèves accepte l'espace mondain comme une véritable nécessité de sa vie, en s'y abandonnant inconsciemment aux plaisirs qu'il peut lui procurer, conforme en tout ce qu'elle fait à l'exigence du cadre. On dirait même qu'elle devient une partie inséparable des cérémonies et des bals qui sont l'essence de la vie à la cour. Ainsi, quand la narratrice nous la présente au moment de l'arrivée de Monsieur de Nemours au bal qui précède le mariage de M. de Lorraine, elle semble être dans son élément; magnifique et éblouissante comme son cadre. Ici finit, pourtant, l'automatisme de ses habitudes quotidiennes. Pendant qu'elle danse avec le chevalier de Guise, la princesse de Clèves est attirée par un grand bruit vers la porte de la salle. Elle est tout mouvement au moment où elle découvre pour la première fois son "perfect match". Le langage que la narratrice emploie pour décrire cette scène vise surtout à décrire la princesse en mouvement. C'est sur elle que les yeux du lecteur sont fixés au moment où Nemours entre dans la salle. Comme sur une bande qui se meut sur l'écran on suit le mouvement de la princesse. Elle achève de danser avec Guise, elle cherche des yeux à prendre un autre partenaire de danse, elle se tourne et voit l'homme le mieux fait de la cour. Tout son physique est épuisé dans cette série de mouvements comme du ballet et le manque de description

n'empêche point que le lecteur aît d'elle une image achevée. Tout l'effet du coup de foudre y est peint. Pourtant, dans ce même passage la narratrice semble prendre ses distances de son héroïne et la laisse révéler au lecteur ainsi qu'à elle-même sa pensée secrète. Le point de vue de l'héroïne s'ajoute admirablement à cet automatisme du mouvement: "Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut ne pouvoir être que M. de Nemours" (p. 261). Désormais le lecteur s'amuse surtout à enrégistrer la pensée de la princesse qui est successivement "surprise" de la présentation de Nemours car elle le reconnaît immédiatement et réticente de révéler sa certitude aux autres.

La description de l'espace se réduit ici au grand bruit vers la porte de la salle et aux quelques sièges qui sont placés dans le champ visuel de la princesse au moment où elle aperçoit Nemours. L'espace s'intègre ici aux personnages et on distingue à peine narration et description. L'art de Madame de Lafayette consiste, en effet, dans ces lacunes²³ qui ne sont jamais visibles à la première lecture. Ce n'est qu'à la réflexion ou après de nombreuses lectures qu'on les discerne plus aisément. Dans son essai sur La Princesse de Clèves, Michel Butor reproche à André Gide de n'y avoir trouvé aucun secret, aucun retrait, aucun détour: "Croyez-moi, vous qui pensez savoir ce que c'est que La Princesse de Clèves, pour en avoir entendu parler, vous qui pensez savoir à quoi vous en tenir, lisez donc ce roman, vous serez surpris"²⁴, nous dit Butor à la fin de son étude. Dans son interprétation existentielle de La Princesse de Clèves, Serge Doubrovsky offre une possibilité de remplir ces lacunes du langage

descriptif:

Au cours de la rencontre entre Nemours et la princesse, la plasticité du corps vivant est l'incarnation même des valeurs de beauté et de grâce. Ce n'est nullement une coïncidence si l'amour surgit au moment où la princesse fait la révérence ou quand ils dansent tous les deux, car, à ce moment, le corps est un symbole de perfection harmonieuse souveraine, si visible, que Nemours y répond non par le désir, mais l'admiration, et l'assemblée par un murmure de louanges. 25

La scène du bal est essentielle au changement qui se produit dans la psychologie de la princesse de Clèves. L'attention de la narratrice se concentre sur l'état d'esprit de l'héroïne dont la sincérité est mise à l'épreuve. Cette perfection qu'elle remarque en dehors de la sienne lui découvre un côté caché de son caractère dont elle commence à se méfier. Ici la conscience de l'héroïne règle son action. Le coup de foudre se produit à la seule vue de Nemours et quand elle l'entend parler elle éprouve déjà un sentiment qu'elle répugne à avouer publiquement.²⁶ C'est le moment du roman où elle commence à se former une île intérieure pour se protéger des regards curieux des courtisans qui la pénètrent malgré elle. A deux reprises la dauphine lui fait voir clair en elle: "Je crois, dit Mme la dauphine, qu'elle le sait aussi bien que vous savez le sien", et plus loin: "Vous devinez fort bien, répondit Mme 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" (p. 262).

Après avoir fait la connaissance de Nemours, l'héroïne voit l'espace mondain prendre une dimension inattendue. Sous le masque de l'indifférence et du désintéressement, elle épie chaque mouvement du jeune homme, ne laissant échapper aucune conversation à son propos.

Très libérée et indépendante par rapport au prince de Clèves, l'héroïne se conforme plus aisément aux goûts de Nemours, réglant ses pas sur les siens, s'efforçant de lui plaire en s'adaptant à son espace préféré. Elle refuse ainsi de se rendre au bal du maréchal de Saint-André ayant appris que Nemours n'y serait pas et qu'il serait blessé de la savoir dans un lieu où il ne pourrait pas jouir de sa présence. Pour Nemours:

Le bal est ce qu'il y a de plus insupportable pour les amants, soit qu'ils soient aimés ou qu'ils ne le soient pas. Il dit que, s'ils sont aimés, ils ont le chagrin de l'être moins pendant plusieurs jours; qu'il n'y a point de femme que le soin de sa parure n'empêche de songer à son amant; qu'elles en sont entièrement occupées; que ce soin de se parer est pour tout le monde aussi bien que pour celui qu'elles aiment; que lorsqu'elles sont au bal, elles veulent plaire à tous ceux qui les regardent; que, quand elles sont contentes de leur beauté, elles en ont une joie dont leur amant ne fait pas la plus grande partie. Il dit aussi que, quand on n'est point aimé, on souffre encore davantage de voir sa maîtresse dans une assemblée; que, plus elle est admirée du public, plus on se trouve malheureux de n'en être point aimé; que l'on craint toujours que sa beauté ne fasse naître quelque amour plus heureux que le sien. (p. 271)

Crainte du narcissisme de la femme, jalousie et besoin de possession sont autant d'éléments qui révèlent à la princesse un amour autrement engageant que celui de son mari, l'encourageant plutôt à paraître dans le monde.

La cour est l'unique espace dans le roman qui nourrit d'espoirs la passion naissante de l'héroïne. C'est ici qu'elle agit comme une amoureuse; ne se lassant jamais de chercher dans la conduite discrète de son amant de nouvelles preuves de son amour. Avant de prendre conscience de l'effet puissant que cette passion produit en elle,

détruisant tous les efforts de sa mère pour lui faire aimer la vertu, l'héroïne s'abandonne aux charmes des premières sensations amoureuses qu'elle goûte en présence de Nemours. L'accident qui arrive à Nemours pendant le tournoi met la vertu de la princesse à une première épreuve sérieuse. Le trouble qu'elle montre alors aux yeux avides de son amant parle plus éloquemment que le langage le mieux choisi. Elle ne pense même pas à dissimuler sa crainte aux yeux du monde. En agissant instinctivement elle ne fait aucune réflexion sur son comportement. En regardant l'accident du duc comme un fait en soi elle y abandonne complètement sa personnalité qui se révèle sous l'effet du trouble. Pour un seul instant, au moins, la princesse vit dans un espace dépourvu de toute présence humaine. Nemours n'y existe peut-être que par l'image de l'accident qui lui est arrivé. Cette scène contient "trois moments du regard"²⁷ d'une même spatialité, ayant chacun une signification différente. Celui de la princesse est absorbé de nouveau par l'objet de son intérêt, mais tandis que dans la scène chez le marchand de pierreries son visage restait impénétrable, cette fois le trouble qu'elle ressent le fait changer et le rend trop expressif aux yeux des autres. Le regard du chevalier de Guise est plein d'une inspection jalouse allant jusqu'aux reproches qui ne peuvent pas pénétrer la conscience de la princesse dans l'état d'esprit où elle se trouve. Le regard de Nemours, avide d'une preuve d'amour quelconque enregistre avec plaisir la pitié qui se peint sur le visage de la princesse. La conscience que la princesse de Clèves prend de la manifestation de ses sentiments aux yeux des deux galants ne suffit pas pour qu'elle se forme un système de défense

contre leurs regards sur place. La cour lui offre une séquence de rencontres avec Nemours où elle ne peut pas s'empêcher de jouir de sa vue. Dans chaque prise de conscience de son acte, on voit la dignité de la princesse s'opposer au flux irrésistible de sa passion. Mais la passion qu'elle éprouve en présence de Nemours lui ôte toute la force de se retirer en soi. Au moment où elle déborde d'amour, elle vit son premier choc. Elle prend possession d'une lettre qu'elle croit appartenir à Nemours. Le fait qu'il aime une autre femme lui fait ressentir de la jalousie. Les affres de cette nouvelle sensation ne sont que des signes révélateurs du malheur qui suit l'abandon de l'être aimé. C'est une première déchéance de l'image sublime de l'amour. Incapable de s'en tirer seule, la princesse a recours à son mari. L'aveu de son amour pour Nemours marque une volonté de redoubler ses efforts pour s'empêcher de "tomber" en l'aimant.

Après cet aveu, l'espace mondain lui retire désormais tout motif de joie. Elle s'y expose aux regards de son mari qui cherche à tirer d'elle le nom de l'amant qui a pu lui dérober son cœur. La présence même de Nemours ne fait que l'irriter. Son monde se rétrécit de plus en plus quand elle découvre une raison de plus de se défier de Nemours car elle apprend que celui-ci a parlé de l'aveu dont il a été témoin au vidame de Chartres. L'espace mondain devient ainsi un lieu de gêne constante d'où elle cherche le moindre prétexte pour s'éloigner. Nemours comprend le jeu intérieur de la princesse et essaie de conformer son attitude à ses désirs de discrétion à un tel point, qu'il réussit à réparer l'impression

désagréable qu'il lui a laissée. Mais désormais, la princesse rend impossible tout rapprochement physique entre eux. Elle ne jouit de sa vue que de loin, et son existence dans l'espace mondain finit par un détachement volontaire du lieu de la cérémonie qui marque la fin du règne de Henri II.

A propos des lieux dans La Princesse de Clèves, Alain Niderst montre comment Madame de Lafayette a réussi à échapper à la monotonie un peu rigide qui conviendrait plutôt à une pièce de théâtre et à donner l'illusion d'un univers entier qui sera désormais le domaine du roman :

D'abord la cour voyage; elle est tantôt au Louvre, tantôt à Chambord, tantôt à Blois, où meurt M. de Clèves; elle va suivre Mme Elisabeth jusque dans le Poitou; elle gagne Reims pour le sacre du roi. D'autre part, la grande entrevue finale doit se dérouler dans un lieu neutre, qui ne soit ni la cour, ni les demeures de la Princesse: ce sera donc l'hôtel de M. de Chartres. Enfin, au fil du récit, surgissent, de manière parfois fortuite, maints lieux extérieurs qui donnent au roman son extension et son réalisme... On nous parle d'ailleurs de l'Espagne, de l'Angleterre; de l'Italie. Le monde entier vient donc s'inscrire dans le récit. 28

Cette impression d'immensité n'a aucune valeur en soi et les déplacements de la cour ne sont indiqués que pour souligner les projets d'éloignement de l'héroïne. Niderst pense aussi que l'analyse risque de se perdre dans le monde et qu'elle n'est réalisable que dans des conditions statiques où le personnage a la possibilité de rêver à son aise. Selon Georges Matoré la tâche essentielle pour Mme de Lafayette est "de pénétrer dans les couches les plus profondes de l'être", et

d'exprimer "l'âme cachée des choses"²⁹. L'espace romanesque de La Princesse de Clèves devient donc l'image de la conception du monde de l'héroïne à travers l'héritage mental de la conception du monde transmise par sa mère. Mais la retraite suggérée par celle-ci n'est pas possible en soi. Les circonstances dans lesquelles l'héroïne se trouve à la cour, où les regards inspecteurs menacent de révéler publiquement son univers intrinsèque avant qu'elle y voie clair elle-même, doivent s'y prêter aussi. De personnage "centré" sur la cour où elle semble bien adaptée au "milieu ambiant", la princesse devient "excentrique" ce qui marque, selon Georges Matoré:

L'opposition à la société manifestée par ceux qui n'ont pas su déterminer la place autour de laquelle ils pourront étendre les vagues de leur action. La littérature et la géographie humaine ont montré les méfaits sociaux de cette extériorité à laquelle Jules de Gaultier a donné le nom de 'bovarysme' et dont on retrouverait de nombreux exemples dans le roman.³⁰

L'espace de La Princesse de Clèves est donc "ambivalent", extensible et rétrécible à la fois, parce "qu'il est lié à plus de thèmes qu'il ne semble d'abord"³¹. Nous plaçons celui de la cour comme arrière plan au monde intérieur de la princesse qui se forme par rétrécissement. L'activité spatiale à la cour est essentielle à la retraite en dehors et en soi. Il semble que les déplacements de la cour, les parcours des personnages autour du roi et la possession de domaines particuliers rendent possible l'éloignement et la retraite de la princesse. C'est un mode de vie dont elle sait tirer son profit.

3. L'espace conjugal.

La perspective de l'espace conjugal de Mlle de Chartres doit faire ressortir ses qualités personnelles. Mais n'y prenant point d'intérêt sa voix ne se fait pas entendre. Elle obéit simplement à la volonté de sa mère et ne ressent qu'une certaine douceur pour M. de Clèves qui la demande en mariage au moment où tous les autres prétendants lui tournent le dos. Il n'y a aucun signe de révolte ni de souffrance cachée qui précède l'abandon de l'espace maternel.

Dès la formation de l'espace conjugal la princesse ne montre aucun intérêt particulier pour en devenir une partie intégrale. On dirait qu'elle n'a point de loisirs pour s'y attacher, n'y faisant que se préparer pour briller à la cour. Son mari se plaint de ne pas être capable de fixer l'attention de la princesse sur lui. D'une façon réversible, après la découverte de Nemours, elle réussit à créer un coin particulier au sein même de l'espace conjugal pour se dérober aux jeunes visiteurs de son mari et plus particulièrement à Nemours. On se souvient que jeune fille on lui a conseillé de se méfier des hommes. Or, elle ne trouve dans la maison de son mari qu'une présence ininterrompue de jeunes galants qu'elle se doit à soi-même de fuir, soucieuse d'empêcher sa chute. Dans le cabinet qui est la partie la plus intime de son espace conjugal, elle se croit à l'abri du danger qui l'épie, mais on voit bien que c'est une coquille artificielle formée sur un terrain étranger où sa démarche est conditionnée par celle de son mari. On ne lui voit pas de conflit par rapport au prince de Clèves qui l'attend à l'extérieur. La

première fois qu'elle sympathise avec la passion de son mari c'est quand elle apprend les anciennes relations de la reine Dauphine avec Nemours. Seule dans son cabinet, elle a une révélation soudaine de tout ce qu'un être passionné peut souffrir par la jalousie.

Après la maladie de Madame de Chartres la présence de M. de Clèves devient de plus en plus évidente. Il est clair que la narratrice ne réserve son rôle que pour remplacer Madame de Chartres dont la mort ôte tout appui moral à l'héroïne malheureuse d'avoir été abandonnée à elle-même dans un moment où elle est si peut maîtresse de ses sentiments et semble apprécier les soins que l'amour seul inspire à son mari: "Elle lui témoignait aussi plus d'intimité et plus de tendresse qu'elle n'avait encore fait; elle ne voulait point qu'il la quittât, et il lui semblait qu'à force de s'attacher à lui, il la défendrait contre M. de Nemours" (p. 279).

C'est l'espace conjugal, pourtant, qui se prête, tout de suite après la mort de sa mère, à lui fournir des occasions d'entrevues intimes avec Nemours. Après des assauts inutiles contre son espace intime, le duc ne pénètre dans son cabinet que sous prétexte de lui exprimer sa compassion pour la mort de sa mère. Quoique Nemours n'ose pas lui déclarer ouvertement son amour, retenu chaque fois par une barrière impénétrable dans son attitude quand ils sont seuls, cette entrevue rallume, pourtant, la passion naissante de la jeune femme. Elle ne peut s'empêcher de sentir une certaine douceur dans cette présence malgré toute la résistance de sa voix intérieure qui lui sert de guide. L'arrivée de M. de Clèves rompt le charme de leur conversation et éloigne pour le moment une explication plus

significative entre les amants.

Progressivement, la présence de Nemours dans l'esprit de la princesse l'éloigne de plus en plus de ses devoirs conjugaux. Après un éloignement fictif de l'espace conjugal qu'elle trouve dans ses rêves, la princesse entreprend de s'en détacher effectivement, pour ne pas donner une occasion de le profaner. Le premier pas vers la distanciation de l'espace conjugal consiste à persuader le prince qu'elle trouve bon de vivre plus retirée du monde. Ses raisons ne suffisant point à le persuader, Madame de Clèves n'a qu'à se résigner à la volonté de son mari, n'étant pas encore arrivée au point où elle peut choisir librement l'espace de son existence prolongée.

Souvent, l'espace dans La Princesse de Clèves devient la distance entre deux personnages chargée de signes déchiffrables ou non, selon l'occasion, qui servent à remplacer une communication étroite que la proximité physique et spirituelle seule permet. Dans la scène du vol du portrait, Nemours se procure une sorte d'illusion de proximité en faisant de la princesse sa complice et en lui procurant une preuve certaine de son amour.

Au moment du vol le décor où la narratrice place la Dauphine, Nemours et Clèves, la princesse et par une suggestion verbale "tout le monde" s'enrichit d'un petit nombre d'objets nécessaire aux déroulement de l'action. Ainsi il y a le lit sur lequel est assise la Dauphine et auprès duquel la princesse se tient debout. Jean Weisgerber remarque à ce propos que: "La stabilité et le repos évoquée par les meubles forment un contraste ironique avec l'agitation sentimentale qui les entoure"³². Le lit est encadré de rideaux dont l'un n'est qu'à demi fermé, juste assez pour laisser

le passage au regard de la princesse. La description du vol du portrait s'enrichit d'objets à mesure que l'héroïne découvre le jeu caché de son amant au pied du lit, le dos tourné à la table, et qui, sans tourner la tête prend ce qui se trouve sur cette table.

Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que Mme 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 Mme 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. (p. 302)

Cette scène suggère trois images: le grand portrait de la princesse de Clèves vers laquelle sont tournés les regards de tout le monde et que Nemours n'ose pas regarder à son aise pour ne pas trahir son admiration; le petit portrait, qui vient d'avoir toute une histoire, et, finalement, le grand tableau du vol dont les deux premiers ne sont que des symboles, mais qui souligne fortement la matérialité de l'héroïne dont Nemours se rend possesseur. En passant par l'action et la description, la scène aboutit encore une fois à l'analyse de ce qui se passe dans l'esprit de la princesse.

Ici, le narrateur, écrivant à la troisième personne, demeure étranger à l'action, et il ne s'étend sur le concret que tout juste le temps qu'il faut pour relancer l'intrigue psychologique. Les relations spatiales donnent ainsi une impulsion nouvelle aux relations spirituelles et sociales auxquelles elles restent subordonnées, comme les moyens aux fins. 33

Cette scène peint encore une fois l'un des éléments servant de base à la structure intérieure de l'oeuvre, c'est la réticence de

faire de son propre cas un événement publique et de mettre sa propre réputation en danger.

Mme 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. (p. 302)

Elle le lui laisse prendre, en effet, en éprouvant, en plus, du plaisir de lui avoir accordé une faveur sans qu'il le sache. La vertu de la princesse fait ici un compromis avec sa passion qui est très humaine dans son essence mais qui la fait s'écarter d'une manière subtile de la voie de la vertu. Revenue à la réalité, la princesse doit endurer les efforts inutiles de son mari pour retrouver le portrait perdu et elle se sent prise de remords. Ce qu'elle craint le plus c'est de laisser voir à Nemours l'inclination qu'elle a pour lui. Mais elle ne peut pas s'y soustraire quand Nemours vient chez elle pour lui demander la lettre du vidame de Chartres. Aigrie par la jalousie que provoque en elle la lettre, elle est prête à le repousser encore une fois, mais comme elle ne peut pas disposer librement de son propre espace, elle voit son mari introduire Nemours dans sa chambre. Ayant dissipé ses soupçons sur l'identité de la lettre, l'héroïne s'abandonne complètement au charme de la présence de son amant et à la possibilité d'être si proche de lui sans être obligée de s'expliquer plus clairement sur son amour. En travaillant ensemble à

la reconstitution de la lettre, ils se trouvent dans une intimité offensante pour la morale rigoureuse de l'héroïne. L'air de mystère et de confiance qui les enveloppe augmente la beauté de cette présence si ardemment désirée. Tout seuls dans le cabinet de la princesse, ils sont à l'abri, dans un espace créé pour eux seuls, un espace qui enveloppe en soi tout un univers de désirs, de sensations qui ne se transmettent de l'un à l'autre que par des gestes, par des signes, des regards destinés à remplacer l'éloquence superflue du langage. Le langage ne sert ici qu'à assurer une prolongation temporelle de leur entrevue qui risque à la fin de sortir du cadre de la bienséance.

Restée seule dans son cabinet, la princesse à l'impression de revenir d'un songe. Elle ne se reconnaît plus elle-même. Dans les remords qui l'envahissent plus tard, elle se rend compte qu'elle vient de tromper son mari. Insatisfaite d'elle-même, elle est en même temps surprise de découvrir une autre personnalité du duc, le manque d'attachement durable pour les femmes qu'il courtise. Cette nouvelle découverte et la jalousie dont elle ne peut pas se débarrasser provoquent en elle le besoin d'agir, et elle prend la résolution tout à fait indépendante de la volonté de son mari, de se retirer à la campagne. Elle n'a plus de scrupules sauf ceux nécessaires à la conservation de sa vertu. Clèves s'oppose à sa retraite, en défendant plutôt les causes de l'espace mondain, envers lequel elle a une certaine obligation.

Les raisons de son mari ne la firent pas changer de dessein; elle le pria de trouver bon que, pendant qu'il irait à Compiègne avec le roi, elle allât à Coulommiers, qui était

une belle maison à une journée de Paris, qu'ils faisaient bâtir avec soin. M. de Clèves y consentit; elle y alla dans le dessein de n'en revenir sitôt, et le roi partit pour Compiègne où il ne devait être que peu de jours.
(p. 331)

Ici commence la chaîne des décisions personnelles concernant la vertu de l'héroïne qu'elle mènera jusqu'à la fin avec une persistance surhumaine et par laquelle elle saura se racheter de ses fautes.

Après l'aveu de son amour pour Nemours la princesse voit progressivement se détruire l'espace conjugal qui perd son fond solide qui le soutenait. La souffrance marque désormais les relations intimes des deux époux. Accablé par le chagrin que lui cause l'aveu de sa femme Clèves finit par l'accuser de l'avoir rendu le plus malheureux des hommes. Il devient évident que la princesse ne peut plus supporter la solitude de l'espace conjugal et chaque fois que son mari n'y est pas et qu'elle perd l'espoir de voir Nemours, elle se retire à la campagne. Quand elle y revient finalement, c'est pour le voir s'écrouler avec la mort menaçante de son mari, qui succombe aux preuves certaines de l'infidélité de sa femme. La tristesse démesurée à la mort de son mari lui fait percevoir ce dernier d'une manière différente. Elle comprend sa perte et interdit à Nemours toute entrée dans son espace conjugal. Dans Études sur le temps humain, Georges Poulet pense aussi que : "la mort de M. de Clèves bien loin d'élargir le cercle rétréci dans lequel elle se meut, ne fait que le rendre plus étroit autour d'elle. Plus d'appui aucun, un isolement absolu, une faiblesse invincible. Il ne lui manque que d'achever son destin

dans les bras de Nemours" ³⁴.

La scène au bois doit être considérée, métaphoriquement, comme mouvement inconscient de l'héroïne pour élargir "ce cercle rétréci dans lequel elle se meut" si elle avait la hardiesse d'établir le contact physique avec Nemours. Cette scène suit le schéma que le lecteur a déjà pu remarquer dans la technique narrative de Madame de Lafayette. Dans les scènes précédentes c'était la princesse qui cherchait un coin retiré du monde pour y répandre ses rêves d'amour, tandis que le duc tenait le rôle de celui qui découvre sa demeure cachée. Dans cette scène, la princesse sort de chez elle respirer dans le jardin où elle espère être seule. Sans intention ferme de retrouver l'endroit où Nemours s'est caché pour l'observer, elle montre une sorte de sensibilité aux signes extérieurs. On sait qu'elle a déjà vu de sa chambre la fenêtre où elle soupçonne que Nemours se cache. Elle traverse le bois, et au bout d'une allée, au fond du jardin, voit un cabinet vers lequel elle se dirige:

Comme elle en fut proche, elle vit un homme couché sur des bancs, qui paraissait enseveli dans une rêverie profonde, et elle reconnut que c'était M. de Nemours. Cette vue l'arrêta tout court. Mais ses gens qui la suivaient firent quelque bruit, qui tira M. de Nemours de sa rêverie. Sans regarder qui avait causé le bruit qu'il avait entendu, il se leva de sa place pour éviter la compagnie qui venait vers lui et tourna dans une autre allée, en faisant une révérence fort basse qui l'empêcha même de voir ceux qu'il saluait. (pp. 379-380)

Cette scène rallume la passion endormie dans le cœur de l'héroïne et lui fait établir un contact physique par

un acte de fétichisme, en allant s'asseoir sur le même banc où elle a vu Nemours couché: "elle y demeura comme accablée" (p. 380). L'accablement physique est suivi d'une exaltation amoureuse, elle semble prête à sortir de son cercle étroit: "Plus de devoir, plus de vertu qui s'opposassent à ses sentiments, tous les obstacles étaient levés, et il ne restait de leur état passé que la passion de M. de Nemours pour elle et que celle qu'elle avait pour lui" (p. 380). Cette scène a beaucoup irrité Valincour qui y trouvait quelque chose d'étrange. En plus elle lui semblait complètement inutile à l'action romanesque. Il n'a pas compris pourquoi la narratrice aurait tiré l'héroïne de sa solitude pour la mener dans un lieu où elle n'a pas coutume d'aller sans la récompenser d'aucun signe de reconnaissance de la part de Nemours. Pourtant "dans cette rencontre, Monsieur de Nemours n'a pas mal sa revanche de la seconde aventure du pavillon, et Madame de Clèves n'a rien à lui reprocher"³⁴. Je trouve admirable l'analyse structurale de cette scène par Susan W. Tiefenbrun qui la voit comme un ballet dans la pantomime:

The arrangement of events in this segment is a replica of the basic structures in La Princesse de Clèves: silence and noise are juxtaposed; presence and absence are opposed; seeing and not being seen comprise the antithetical trick of illusion, which underlines the irony of the situation. The lovers alternately come and go and replace each other in a perfect concretisation of spiritual resonance not to mention the underlying pattern of APPROACH/AVOIDANCE which is the primary modus operandi of La Princesse de Clèves. 36

L'espace conjugal inclut aussi la prise au piège par Nemours où la princesse parle de son amour et la vision de ce qui l'attend

si elle se décide à une union durable avec lui. Mais la conviction qu'il n'y a que Clèves qui puisse conserver de l'amour dans le mariage ne l'abandonne point. Elle se décide à l'absence et l'éloignement, uniques gages de l'oubli. L'abandon de l'espace conjugal par ce long voyage dans des pays éloignés et en même temps le renoncement de s'engager dans un autre.

4. L'espace passionnel.

L'espace passionnel de la Princesse de Clèves suit un schéma un peu différent des quatre autres. Cet espace est le résultat d'un changement dans l'espace auquel correspond un changement dans le temps aussi. Chaque fois que la princesse change de demeure surgit le hasard qui est: "une surprise délicieuse et terrible à la fois: notre trouble et nos illusions nous font oublier les bienséances; l'ombre du bonheur est tout proche"³⁷.

Coulommiers représente l'espace passionnel par excellence. La princesse de Clèves s'en sert comme d'un lieu-refuge où elle peut trouver le soulagement indispensable pour ses troubles passionnels. Jean Weisgerber pense que:

La campagne s'oppose à Paris comme chez-soi aux lieux publics. Mais Coulommiers, par sa distance, semble garantir une solitude moins fragile que le domicile parisien où, dans ce monde, on est toujours à la merci d'une visite. ³⁸

Jean Weisgerber ne le suggère ici que de loin, mais je crois que la base structurale de l'espace passionnel est le cabinet

particulier de la demeure parisienne. Après la mort de Madame de Chartres, ce cabinet ne peut pas contenir tout le chagrin et le désespoir de la princesse et elle se sert de Coulommiers comme d'un lieu-refuge où elle peut trouver le soulagement indispensable pour ses soucis. Elle y apporte tout un univers de chagrin et de désespoir qui se refuse à la présence humaine. Nous voyons ici s'établir pour la première fois le rapport héroïne-espace romanesque comme un rapport d'activité. L'héroïne n'a plus besoin de présence humaine, c'est le lieu qui lui sert de confident. C'est le mutisme des lieux dont elle a besoin quand elle est sûre de ne pas être en état de cacher son état d'esprit.

Bientôt elle y cherchera le refuge contre sa passion en y prenant son mari comme second confident. Quoique l'espace passionnel ne soit en effet qu'un prolongement de l'espace conjugal qui se forme avec le consentement de Monsieur de Clèves, il n'y est accepté qu'à une condition: "Si vous y pouviez demeurer, j'en aurais beaucoup de joie", lui dit-elle, "pourvu que vous y demeurassiez seul, et que vous voulussiez bien n'y avoir point ce nombre infini de gens qui ne vous quittent quasi jamais" (p. 333). Ceci prouve clairement que c'est pour fuir Nemours que l'héroïne choisit ce nouvel espace de sa vie. Mais pour être capable de le fuir avec plus de succès il faudrait qu'il fût moins présent à son esprit. Autrement elle ne fait que l'y évoquer, continuellement obsédée par son image. Coulommiers semble un décor idéal à l'aveu que la princesse déchirée de remords fait à son mari. La scène de l'aveu représente une véritable pièce en un acte. On suit l'arrivée de Nemours qui se cache dans un cabinet du jardin au moment où il

voit le couple entrer dans le pavillon. A travers tout le roman il n'est que le spectateur du monde passionnel de la princesse dont il est l'unique objet. Cette scène contient trois points de vue: celui de la princesse, celui de Clèves et celui de Nemours. Le lecteur semble l'approcher surtout du point de vue de Nemours qui en est le protagoniste aussi, car le lecteur a sous un certain angle la perspective de Nemours. Roger Francillon pense que la narratrice prend en quelque sorte la place de ce personnage et ne livre aux lecteurs que ce que Nemours peut voir de sa cachette.

Cette optique offre deux avantages: d'une part, la tension dramatique est maintenue durant toute la scène par la curiosité de Nemours qui, comme le mari, aimerait savoir quel est celui que la princesse aime et qui ne l'apprend qu'à la fin, grâce à l'allusion au portrait dérobé. D'autre part, les deux époux sont présentés du dehors, à travers leurs paroles et leur comportement, ce qui met en lumière leur trouble et leur désarroi. 39

Du spectacle la narratrice dirige le récit vers l'analyse de l'état psychologique de l'héroïne au moment où elle se rend compte d'une sorte de magie que le lieu et la présence de son mari lui inspirent, en arrachant presque l'aveu de sa bouche. Le lecteur n'oublie pas l'habitude que l'héroïne a acquise de confier ses pensées les plus intimes à sa mère, qu'elle croit pouvoir pratiquer dans ses relations avec Clèves. Elle oublie le statut qu'elle a dans le cœur de celui-ci qui lui apparaît en gros plan une fois la magie disparue. Pourtant, malgré la puissance du regard dans l'univers romanesque de Madame de Lafayette qui va au-delà du geste et de la parole, la conscience de soi l'accompagne qui

place le moi au centre de l'existence du personnage. Ainsi, la princesse avoue que la passion peut la conduire, mais ne peut pas l'aveugler au point de ne plus être capable de vivre sans la présence de l'objet aimé. L'héroïne sait aussi créer la présence fictive de celui qu'elle aime, et, la troisième fois qu'elle s'installe à Coulommiers, elle y apporte plusieurs signes par lesquels elle va l'évoquer. La scène qui se passe la nuit à Coulommiers se déroule sur trois plans spatiaux; le premier est situé au niveau d'un sentier dans la forêt, devant les palissades hautes qui enferment le jardin et la maison où se trouve la princesse. Le gentilhomme envoyé par Clèves pour observer Nemours et voir exactement s'il entre la nuit dans le jardin, s'arrête devant les palissades. Il voit Nemours grimper le haut des palissades et disparaître dans le jardin. Sa mission s'arrête là. Il n'a aucune notion de ce qui se passe à l'intérieur du jardin, mais dans le peu de description qu'il fait à Clèves il laisse beaucoup imaginer. Si on ne juge la scène entre Nemours et la princesse que par symboles, tout ce que le gentilhomme ignore, et tout ce que Clèves soupçonne ne s'écarte pas trop de la réalité. Le deuxième plan présente au lecteur un espace réel, tel que Nemours le voit. Plus ambitieux que l'espion de Clèves, il franchit les palissades et entre dans le jardin. Le cabinet dans lequel il aperçoit la princesse est rempli de lumière et les fenêtres sont grand ouvertes. A propos de la lumière dans cette scène de La Princesse de Clèves, Jean Weisgerber pense qu' :

Elle demeure entachée d'équivoque. Elle baigne Mme de Clèves étendue sur son lit comme une perle dans son écrin, mais, en même temps, elle fait obstacle aux entreprises de son amant, et, métaphoriquement, sous l'apparence de la lucidité, elle ne rend pas les hommes plus heureux. La princesse voit clair en elle-même, enfin, et s'explique avec son mari, avec Nemours, pourtant, ces 'éclaircissements' ruinent le bonheur mondain, s'ils sauvent la rectitude morale. Reste que, la nuit de Coulommiers, l'éclairage crée une zone que traversent les regards, permettant une succession de perspectives, de points de vue contrastés.⁴⁰

De cette vue géographique de la nuit de Coulommiers on peut passer à une interprétation freudienne à laquelle le roman de Madame de Lafayette semble se prêter. Nemours monte à la fenêtre ouverte où se trouve la princesse baignée de lumière. L'action de monter le met au même niveau spatial que la princesse. Il la voit allongée sur un lit de repos, s'occupant à nouer des rubans aux couleurs préférées de son amant, autour d'une canne des Indes, objet de Nemours dont elle s'est rendue possesseur. Tout ce qu'elle fait est accompagné d'une grâce et d'une douceur que les sentiments répandent sur son visage. Michel Butor pense que:

Il n'est, certes, pas besoin d'un diplôme de psychanaliste pour percer et goûter le symbolisme de toute cette scène; c'est exactement le même que celui des contes de fées rédigés en ce temps-là, et l'on sait que le contenu sexuel de ces contes est non seulement évident pour nous, mais qu'il était évident aussi pour les gens du XVIIe siècle comme le prouvent les moralités avec lesquelles Perrault les a commentés.⁴¹

Butor implique ici du fétichisme de la part de l'héroïne et du voyeurisme de celle du héros comme compensation d'une intimité physique ardemment désirée.⁴² Ceci introduit déjà le troisième plan spatial, celui de la princesse à l'aide duquel "nous entrons dans un

domaine d'une qualité véritablement féerique, d'une densité poétique étonnante"⁴³, où la princesse laisse son monde intérieur se projeter sur les objets, s'arrangeant un espace qui se forme à partir du désir. Quand la princesse commence à contempler le portrait de Nemours qu'elle a fait apporter de Paris, elle se laisse plonger dans une rêverie que la passion seule peut provoquer. C'est ici le monde le plus intime de la princesse auquel la narratrice nous fait assister, un monde qui ouvre toutes les fenêtres sur un extérieur qui aurait transformé le rêve en réalité si le passage à travers la fenêtre avait été permis à l'amant. Au contraire, quand l'être invoqué par les objets se trouve réellement encadré par la fenêtre de son cabinet, la douceur qui embellit le visage de la princesse se transforme en effroi. Le monde sensible répandu dans cette chambre à travers les objets doit encore une fois se retirer à l'intérieur de la princesse. De l'espace féerique elle passe dans un lieu de présence réelle où se trouvent ses femmes. Le trouble et l'incertitude calmés, la princesse retourne de nouveau vers son rêve. "Elle fut longtemps à se résoudre à sortir d'un lieu dont elle pensait que ce prince était peut-être si proche; et il était quasi jour quand elle revint au château" (p. 368). Quand Nemours trouve une façon plus directe de l'aborder en allant dans le château accompagné par sa soeur, la princesse semble doublement impénétrable. La passion ne l'aveugle pas, en effet, mais la coquille qui la cache risque toujours de s'entrouvrir; il faudrait, donc, que la princesse en trouve une plus solide. Mais pour qu'elle puisse rompre avec Nemours, la rupture doit d'abord s'ex-

ercer dans son for intérieur. L'espace passionnel n'en est qu'une tentative, mais une tentative incertaine.

5. L'espace de la pratique de la vertu.

C'est dans l'espace conjugal que la princesse de Clèves conçoit la nécessité d'un espace isolé du monde, et longtemps, elle pense que ce n'est que Coulommiers qui se prête à la réalisation de cette idée. S'il est vrai que la maison qu'elle a bâti avec son mari pour y trouver un refuge, peut la protéger du monde, il est vrai, aussi, qu'elle y est livrée à elle-même. Dans La Poétique de l'espace, Gaston Bachelard dit que: "la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. Elle est en même temps une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme"¹⁴. Or, après la mort de son mari et les explications avec Nemours dont les poursuites devienent une vraie hantise, la princesse ne se sent plus en sûreté ni dans sa maison à Paris, ni à Coulommiers. La mobilité intrinsèque de l'héroïne se reflète dans son besoin inattendu de voyager qui donne une extension spatiale à la mise en scène relativement statique du roman. Par la retraite dans les grandes terres vers les Pyrénées la princesse croit pouvoir trouver le repos. Voilà encore une fois un parcours de la princesse, comme besoin inévitable de se créer un globe qui lui conviendrait. C'est aux lieux qu'elle s'en va demander la sagesse qu'elle ne trouve pas parmi les hommes, ce qui donne à l'espace romanesque

une part égale à celle du personnage. C'est à travers cette résolution qui soulève un combat intérieur et risque de devenir fatale pour sa santé qu'elle fait rêver le lecteur d'un espace, élément constitutif du roman. Et, en effet, peu après son arrivée dans ses terres elle tombe gravement malade. Elle n'en meurt pas, mais elle sombre longtemps dans une maladie de langueur qui lui fait entrevoir le visage de la mort et diminue considérablement la mobilité intrinsèque de l'héroïne et l'intérêt qu'elle prend aux plaisirs terrestres. Sans espoir de vivre, elle apprend à se détacher de tout ce qui est lié à l'existence. Il est évident à ce stade du roman français que la femme n'est pas physiquement prête à se mesurer par rapport à l'espace. Plus fort que son corps, l'esprit de l'héroïne entrevoit déjà à travers les espaces infinis une alternative au malaise qui l'envahit ici-bas. Quand elle reprend des forces, elle livre un dernier combat à la passion. Elle en sort victorieuse et semble avoir surmonté les restes de sa passion pour Nemours qui s'était affaiblie sous l'effet de la maladie. Selon Jean Weisgerber, ce qu'elle trouve dans ce contact avec ses grandes terres c'est une "fidélité au moi, sincérité, harmonie des actes et des sentiments: telle est la quiétude à quoi l'héroïne est arrachée au début et qu'elle s'efforce de retrouver"⁴⁵. Se sentant si près de la mort, elle s'attache déjà à la mémoire de son mari, persuadée que c'était l'unique homme qui pouvait rester fidèle dans le mariage. Sous prétexte de changement d'air, la princesse se retire dans une maison religieuse où elle trouve l'espace qu'il lui faut pour y abriter son idéal de vertu. Il est clair que la rupture a

déjà progressé en elle mais, néanmoins, elle a besoin d'un support extérieur qu'elle trouve dans l'espace impénétrable du couvent. Elle y est maîtresse absolue de sa vie et de ses actions. Grâce à un effort surhumain, elle réussit à refuser la dernière entrevue que lui demande Nemours. Elle lui fait dire que le penchant qu'elle a pour lui s'oppose à son devoir et à son repos. Ne pouvant être à lui elle est indifférente aux choses du monde.

Mépris ascétique des divertissements, le 'repos' constitue une source de joie intérieure, félicité que procurent l'exercice de la vertu, la conscience qu'a de sa force une volonté maîtresse de ses actes, sinon de ses sentiments, la plénitude d'une âme bien ordonnée et qui retrouve en soi l'harmonie qu'elle aime dans les choses. 46

Cette retraite est dans le vocabulaire de la princesse de Clèves une préparation pour l'autre vie. Elle a besoin d'une rupture définitive avec l'ici-bas et elle l'exécute en défendant à la personne qu'elle a chargée de recevoir Nemours de lui rendre compte de leur conversation. Sa rêverie peut trouver maintenant son abri idéal⁴⁷.

Les explications qui terminent finalement tout le cycle de cache-cache entre les amants découvrent un autre trait important pour cet effort de sublimation de la vertu par le choix d'un espace qui rompt tous les liens avec la vie. A travers les cinq espaces de la vie de Madame de Clèves, on est presque amené à croire que son plus grand idéal est de conserver intacte l'image de la vertu qu'elle a emportée de l'espace maternel. Si le dernier espace de ce schéma aboutit à la vertu c'est par l'intermédiaire de l'incapacité de la

princesse de croire à l'amour. Il est vrai qu'elle respecte ses devoirs conjugaux: "Pourquoi faut-il, s'écria-t-elle, que je vous puisse accuser de la mort de M. de Clèves? Que n'ai-je commencé à vous connaître depuis que je suis libre, ou pourquoi ne vous ai-je pas connu devant que d'être engagée? Pourquoi la destinée nous sépare-t-elle par un obstacle si invincible" (p. 389). Mais son mari est mort et elle est désormais libre de disposer de sa vie. Nemours le sait aussi: "Il n'y a point d'obstacle, Madame" objecte-t-il. "Vous seule vous imposez une loi que la vertu et la raison ne vous sauraient imposer" (p. 389).

Ce à quoi la princesse veut échapper en se retirant dans la maison religieuse, c'est la crainte de n'être plus aimée de Nemours. Sa dignité élargit démesurément cette perspective. Pour elle c'est un "si horrible malheur que, quand je n'aurais point des raisons de devoir insurmontables, je doute si je pourrais me résoudre à m'exposer à ce malheur" (p. 387). Elle ne s'y expose pas en effet. Elle a eu son moment d'expression exaltée de l'amour. Elle connaît toutes les phases qui mènent vers le malheur pour les avoir éprouvées dans les espaces précédents de sa vie. Pour ne pas avoir à descendre de ces hauteurs, elle s'élève plutôt au-dessus des besoins du coeur. Pour garder l'image sublime de son amour et rester fidèle à elle-même, elle donne à Nemours cette image de froideur inaccessible. Et, il est, paradoxalement, encore une fois à l'intérieur de l'espace intime de l'héroïne, présent dans son coeur, présent dans son imagination.

Pour justifier une retraite si austère, Madame de Lafayette ne laisse pas échapper l'occasion à la fin du roman de nous représenter Nemours sous cette même lumière sous laquelle nous l'avons vu au début. En parlant de Nemours après la retraite de Madame de Clèves, elle nous dit qu'enfin "des années entières s'étaient passées, le temps et l'absence relentirent sa douleur et éteignirent sa passion" (p. 394). La princesse de Clèves avait de bonnes raisons d'abriter son rêve.

NOTES

1. Selon Michael Issacharoff (L'espace et la nouvelle), dans le récit, il y a deux façons de concevoir l'espace dont l'une est au sens géographique. Selon lui "l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement de personnages romanesques". Librairie José Corti, Paris, 1975, p. 14.

2. Madame de Lafayette, Romans et nouvelles. Éditions Garnier Frères, Paris 1961. p. 241.

3. Jean Rousset, Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Librairie José Corti, Paris, 1973, p. 19.

4. Alain Niderst, La Princesse de Clèves, le roman paradoxal. Éditions Larousse, Paris, 1973, p. 128.

5. Jean Weisgerber, L'espace romanesque. Éditions L'âge d'homme, Lausanne, 1978, p. 55.

6. Lettre à Lascherais in Correspondance de Madame de Lafayette, publiée par André Beaunier, Paris, 1942, t. II, p. 63.

7. Selon Maurice Lauga, "La cour, séjour du sentiment, est représentée dans le livre, elle se désigne indirectement par 'science du grand monde', répandue à travers tout le livre. Le sentiment n'est donc déchiffrable que par sa réinscription dans des séries 'hors-texte', le coeur, la cour". Lectures de Madame de Lafayette. Librairie Armand Colin, Paris 1971, p. 84.

8. Dans sa lettre à Charnes dans laquelle il fait la description de la cour dans La Princesse de Clèves Valincour dit: "Je ne sais s'il vous sera arrivé la même chose qu'à moi en lisant cette longue description de la cour, qui est au commencement, je crus que j'allais lire l'histoire de France, et j'oubliai la Princesse de Clèves, dont je n'avais jamais vu le nom qu'au titre du livre. Peut-être que cela a été ainsi disposé adroitement pour surprendre le lecteur: car je vous avoue que lorsqu'au bout de 36 pages je

NOTES

retrouvai cette princesse, dont je ne me souvenais plus, je sentis presque la même surprise que le Prince de Clèves, lorsqu'il la rencontra chez le joaillier italien". in Lectures de Mme de Lafayette. p. 65.

9. Jean Rousset, Narcisse Romancier, Librairie José Corti, Paris, 1973, p. 44.

10. Georges Poulet, Etudes sur le temps humain. Printed in Great Britain by R. and R. Clark, LTD. Edinburgh, 1949, p. 19.

11. Joseph. A. Kestner, The Spatiality of the Novel. Wayne State University Press, Detroit, 1978, p. 21.

12. Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer. Psychologie de l'espace. Edition Casterman, 1972, p. 8.

13. Op. cit., Forme et signification. p. 43.

14. Op. cit., L'espace romanesque. p. 69

15. Op. cit., p. 40.

16. Marianne Hirsch, "A Mother Discourse: Incorporation and Repetition in La Princesse de Clèves". Yale French Studies. 62 (1981) p. 70.

17. Roger Francillon, L'oeuvre romanesque de Madame de La Fayette. Librairie José Corti, Paris, 1973, p. 102.

18. Op. cit., L'espace romanesque. p. 54.

19. Op. cit., p. 140.

20. C'est moi qui souligne.

21. Dans son ouvrage critique Reading Frames in Modern Fiction, Mary Ann Caws, parlant des cadres où se situe le texte-à-lire, donne plusieurs interprétations du "gaze" dont voici quelques unes: "Louis Marin's Détruire la peinture [...] also discusses the frame as a break in the perceptual continuum which neutralizes the surroundings, to enclose the space of 'representation in which the object as a figure, the space as a figurative place can be known and read. The frame thus marks the possibility of accession to the object by the gaze, as a readable object'. Poussin already formulated its use for readability: 'When you have received your painting', he says 'I beg you, if you find it any good, to ornament it with a little section of corniche, because

NOTES

it needs that in order for the eye's gaze, passing over all its parts, to be held and not dispersed outside'. Plus loin Mary Ann Caws parle de notre "wide-angle gaze" que nous projetons comme "an oval window upon the visual field, from one fixation to the next". Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1985, pp. 13-14.

22. Peggy Kamuf, Fictions of Feminine Desire. University of Nebraska Press Lincoln and London, 1982, p. 72.

23. Dans sa "Préface" à La Princesse de Clèves, Albert Béguin constate qu'"il est impossible de discerner la portée morale, psychologique, humaine de son (celui de Madame de Lafayette) ouvrage sans parler de la phrase, du paragraphe et du récit tout entier, de ces nuances du vocabulaire et de ces silences entre les mots, qui sont nécessaires à l'existence même des valeurs réputées plus intérieures". suivi de La Princesse de Montpensier, Lausanne, Editions Rencontre, 1967. p. 9. Aussi dans sa "Préface" à La Princesse de Clèves, Editions Nelson, Paris, 1958, Jean Cocteau remarque que l'un "des innombrables privilèges de Madame de Lafayette, c'est de planter un décor qu'elle ne plante jamais, d'évoquer dans le moindre détail des accessoires dont elle ne s'occupe jamais, de nous jeter dans un parc ou sur une rivière par le seul fait qu'elle dise que ses héros traversent une rivière ou un parc". p. 7.

24. Michel Butor, Répertoire I. Les éditions de minuit, Paris, 1966, p. 78.

25. Serge Doubrovski, "La Princesse de Clèves, une interprétation existentielle". La Table ronde, 1959. p. 47.

26. Dans Forme et signification, Jean Rousset remarque que: "Le roman fait donc alterner les deux modes d'expression, celui des actes au contact d'autrui et celui des retours sur soi, le langage du coeur troublé et le langage du soliloque réflexif. Nous retrouvons ici, au niveau du langage, l'alternance déjà constatée. Ainsi, par un retournement significatif, c'est dans le monde, où tout est masque et mensonge, que l'héroïne met à nu ce désordre du coeur; et c'est dans la solitude qu'elle se compose et s'ordonne". p. 43.

NOTES

27. Jean Paris, L'espace et le regard. Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 9.
28. Op. cit., Alain Niderst, p. 124.
29. Georges Matoré, L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains. La Colombe, Editions du vieux Colombier, Paris, 1962, p. 211.
30. Ibid., p. 99.
31. Gerard Genette, Figures I. Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 102.
32. Op. cit., L'espace romanesque. p. 54.
33. Ibid., p. 54.
34. Op. cit., Etudes sur le temps humain. p. 129.
35. Valincour, in Maurice Lauga, Lectures de Madame de Lafayette. p. 75.
36. Susan W. Tiefenbrum, A Structural Stylistic Analysis of La Princesse de Clèves, Mouton and Co. B. V., Publishers, The Hague, 1976, p. 119.
37. Op. cit., Alain Niderst. p. 125.
38. Op. cit., L'espace romanesque. p. 67.
39. Op. cit., Roger Francillon, pp. 111, 112.
40. Op. cit., p. 66.
41. Op. cit., Butor. p. 76.
42. Dans Forme et Signification, Jean Rousset, que l'interprétation freudienne de la canne par Butor laisse fort réticent, propose l'interprétation de M.-T. Hipp dans "Mythe de Tristan et Yseult et La Princesse de Clèves". in R.H.L.F., p. 408, selon laquelle: "La canne de Nemours ne peut pas ne pas rappeler la baguette de coudrier; autour de laquelle s'enroulait le chèvrefeuille, 'signe' de Tristan et d'Yseult.
43. Op. cit., p. 75.
44. Gaston Bachelard, La poétique de l'espace. Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 26.
45. Op. cit., L'espace romanesque. p. 26.

NOTES

46. Ibid., p. 69.

47. Albert Béguin trouve que: "Face au chaos irréductible, il reste toujours pour l'homme, pour la victime des dieux, une dernière solution, toute de noblesse, qui consiste à ne pas se laisser glisser dans l'abîme ouvert sous les pas. Pour résister à l'appel des noires sirènes et du destin vainqueur, il existe cette forme qu'est l'expression gouvernée, et ces formes qui règlent le maintien. La leçon morale de La Princesse de Clèves confirme sa leçon esthétique: de part et d'autre, le seul salut est dans cette observance des lois formelles qui garantit du désordre. Morale non pas sèche ni sociale, même si elle se réfère à certaines conventions reçues, mais proprement musicale: il s'agit de jouer juste, de tenir sa partie sans fausse note, sans compromettre un certain rythme de la vie qui s'apprend et se transmet de génération en génération. Aussi doit-on accorder la plus grande importance aux propos que Mme de Chartres, mourante, tient à sa fille. Dans leur sobre discrétion, ils affirment, face au chaos, la précieuse stabilité d'un patrimoine". Op. cit., "Préface" à La Princesse de Clèves suivi de La Princesse de Montpensier. pp. 9-13.

DEUXIÈME CHAPITRE

KINÉSIS ET STASIS DE LA FEMME AU DIX HUITIÈME SIÈCLE

"Avoir conscience de soi et du monde, c'est d'abord découvrir le point où l'on est et un petit peu alentour".

(Georges Poulet, Métamorphoses du cercle. p. 92)

Au dix-septième siècle on a déjà vu se dessiner le caractère spécifique du roman comme genre qui concentre l'attention du lecteur sur le personnage-femme. On y a suivi l'effort vaillant de la princesse de Clèves pour se désancrer du cérémonial qui délimitait son espace et prendre l'initiative vers une expansion au dehors. D'un cadre initial bien défini, on était transposé à la fin du roman dans un espace non-défini, où la femme s'isole de la société pour se créer un espace propre, rétrécible et extensible à volonté. Rétrécible, car il est constitué par les mouvements de la princesse, à droite et à gauche, entre les murs englobants du couvent et en soi, extensible, car il se prolonge sur une verticale qui mène vers l'au-delà, espace non-défini dans la conscience de la princesse qui se situe dans le vide et aspire à la conservation de l'idéal de l'amour où le lecteur, pas plus que Nemours ne peut plus la suivre.

Le dix-huitième siècle ne peut plus éviter d'envisager ce besoin d'expansion comme un problème et de concentrer son attention sur cet être problématique qui se met au premier plan. Voltaire n'avoue-t-il pas à propos du siècle des lumières que l'on n'y est plus au siècle brillant des hommes? Selon Pierre Fauchery, l'installation de la femme au centre de l'univers romanesque ne fait que gagner au roman dans l'ordre psychologique notamment l'avantage d'observer cet être peu actif, susceptible d'être surpris au ralenti.

De tout le temps la femme a vécu plus repliée, moins active, ou d'une activité plus ramassée: le gynécée et ses travaux précis s'opposent aux vagabondages de l'agora. Son existence apparaît donc plus concentrée, plus facile à embrasser d'un regard; ses passions-quand elle en a-envahissent aisément la totalité de son univers. Sa condition normale est d'ailleurs passive, elle semble offrir au destin une proie tentante et désarmée.

Le roman du dix-huitième siècle offre pourtant une occasion à ce personnage "passif" de se démentir. Pour l'illustrer on va suivre les chemins de la passion que deux personnages-femmes gravissent dans leur existence fictive: Manon Lescaut et Julie d'Étange-Wolmar.

Le chemin de Manon est sinueux mais dynamique, marqué de vagabondage dès son apparition dans l'univers romanesque jusqu'à la fin. Celui de Julie est circulaire, tournant constamment autour d'un centre dont elle est le principe même.

Le schéma originel de la kinésis de Manon risque de changer de rythme après une prise de conscience où elle comprend la grandeur du sacrifice que lui fait Des Grieux. Elle est prête à accepter docilement les conditions d'une union quasi-conjugale pour l'en récompenser. Mais dès que Manon s'enferme dans la cabane de boue elle s'efface de plus en plus du contexte narratif. Par un renversement soudain de l'action qui suit le sort de Manon, "bête pourchassée", elle reprend un parcours définitif à pied qui la mène droit à la mort.

Vouée à la vie statique pour rester fidèle aux exigences de son hérédité noble, Julie trouve une façon originale de se faire une illusion de mouvement. Pour dépenser l'énergie créatrice que son être

engendre dans ses premiers rapports avec l'espace qui s'étend au dehors de sa première demeure, elle établit des relations étroites avec les personnages qui peuplent la topographie romanesque qui est en train de se développer aux yeux du lecteur. L'amour, sous quelque forme que cela soit est le signe de reconnaissance de Julie dans les relations qu'elle entretient avec les autres personnages. Quand elle est sûre qu'on lui rend son amour, Julie n'hésite point à transmettre une partie de son être à celui qui reçoit son amour. De cette façon elle se crée l'illusion d'être présente en autrui et de suivre la dynamique de son mouvement expansif sans bouger de son centre. La lettre supplée à la présence physique. Ceci s'applique aux relations spatiales qu'elle entretient avec Saint-Preux et avec Claire et dans une grande mesure avec les autres personnages du roman, ce qui lui donne l'impression d'un survol topographique considérable. Julie, qui n'est pas si fortement marquée par le sort que Manon et qui crée sa propre destinée plutôt que d'en faire un autre son arbitre, dépense son activité créatrice sur une portion vierge du terrain qui se trouve à portée de sa main. Elle en fait son espace par excellence. Saint-Preux croit y trouver un petit modèle du monde. Être partout sans bouger de chez soi implique nécessairement de la kinêsis. Cette kinêsis semble bien délimitée sur le plan topographique du roman mais elle est sans limites dans le domaine plus élevé de l'imagination.

Où finit la kinêsis de Manon et à quel moment du roman de Rousseau la stasis de Julie change-t-elle de nature? Ce sont les deux questions auxquelles ce chapitre essaye de répondre.

Première partie

LA KINÉSIS DE MANON LESCAUT

1. Encadrement narratif.

"Without a frame there can be no centre. The richer the elements of the frame, the more the centre will gain in dignity".
(E.H. Gombrich, The Sense of Order.)

Dans Destinée féminine du roman européen du dix-huitième siècle, Pierre Fauchery remarque que toutes les valeurs du siècle des lumières sont de "fondation masculine". Selon lui: "La femme ne peut être vue (quelle que soit la couleur de la vision) que dans une perspective d'altérité. Si l'on veut qu'elle offre au destin cette cible de choix, il convient qu'elle n'apparaisse pas comme une simple variante de l'espèce 'homo', mais comme un être différent"¹. L'encadrement narratif d'où jaillit le personnage de Manon risque d'en faire la preuve. Présentée en gros plan par l'Homme de Qualité dans un passage de ses Mémoires, Manon apparaît, en effet, au deuxième plan de L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut. Prévost procède ici par la technique du double encadrement (du récit dans le récit) qui fait surgir dans son oeuvre ce que Joseph Kestner appelle "the bound function", "where the narrator recounts the circumstances of the narration before Des Grieux speaks"². Les deux encadrements se concentrent sur un seul objet purement romanesque-le personnage de Manon. Sur le plan pictural le premier encadrement commence par esquisser le portrait de Manon auquel s'ajoute celui de Des Grieux. L'Homme de Qualité prend au début de L'histoire la position d'un peintre.

Plantant son chevalet ou sa caméra dans un des points de l'espace évoqué, le romancier retrouvera tous les problèmes de cadrage, de composition, et de perspective que rencontre le peintre. Comme lui, il pourra choisir entre un certain nombre de procédés pour exprimer la profondeur, l'un des plus simples étant la superposition claire de ces vues immobiles³.

Le premier "cadrage" dessine Manon : sur une chaise, sédentaire, abandonnée à l'espace, sans point précis de fixation. Cette esquisse rapide montre le contraste que "l'air et la figure de Manon" font avec "sa condition". En tout autre état, l'Homme de Qualité l'aurait prise "pour une personne du premier rang". "Sa tristesse et la saleté de son linge et de ses habits l'enlaidissaient si peu que sa vue m'inspira du respect et de la pitié" (p. 12). En même temps et sur ce même "cadrage", on voit apparaître Des Grieux en connexion intime avec Manon :

Il paraissait enseveli dans une rêverie profonde. Je n'ai jamais vu de plus vive image de la douleur. Il était mis fort simplement; mais on distingue, au premier coup d'oeil, un homme qui a de la naissance et de l'éducation (p. 13).

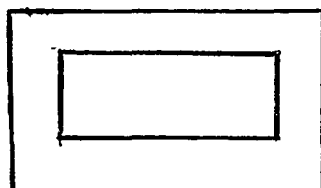
Ainsi les deux esquisses initiales forment un diptyque:

Manon	Des Grieux
-------	---------------

Cette première prise de vue se termine par les réflexions de l'Homme de Qualité "sur le caractère incompréhensible des femmes" (p. 15). Il pose ici la base de la structuration romanesque du personnage-femme. A la fin du roman ils seront trois à faire cette même réflexion, y compris Des Grieux et le lecteur.

Quand Des Grieux commence son récit qui s'ajoute à l'esquisse globale de l'Homme de Qualité, il prend ses distances vis-à-vis de Manon. Il

se met dans la réalité et contribue au devenir de l'oeuvre reprenant L'histoire au commencement, tandis que Manon se tient dans le monde de la fiction. Repris et présenté par Des Grieux, l'encadrement qui se concentre sur le personnage de Manon se double comme suit:



L'encadrement narratif de l'Homme de Qualité reste extérieur au récit de Des Grieux car celui-là se décide à n'y mêler "jusqu'à la fin, rien qui ne soit de lui"(p. 17). Dans le premier encadrement, Manon, prise dans un moment de repos dans sa dynamique de l'exil aurait échappé à la considération soutenue du portraitiste sans l'intervention de Des Grieux. Le portrait de Manon, repris par Des Grieux ne peut se réaliser que deux ans plus tard, par une prise de distance du vécu au narré. Ceci met Manon au centre de l'univers romanesque. L'immédiat, dans lequel les chemins de l'Homme de Qualité et de Manon et Des Grieux se croisent, ne pourrait jamais devenir fiction car Manon est toujours en train de s'échapper et Des Grieux de la suivre. Pour fixer l'image de Manon, Des Grieux est obligé de la placer dans un cadre, celui de l'imagination. Pour lui, aussi, il s'agit d'un regard nouveau sur Manon que la distance du vécu et la présence obligante de l'Homme de Qualité lui imposent. En plus la présence de l'Homme de Qualité oblige Des Grieux à raconter le passé dans un ordre chronologique. "L'Homme de Qualité est médiateur du récit, comme il est médiateur de l'aventure. Par sa seule présence il rend le récit possible, obligeant Des Grieux à sortir de l'espace idéal de

la création où tout est senti, perçu, mais où rien ne peut être dit, parce que tout reste à l'état virtuel"⁴. C'est donc Manon seule qui se tient dans "l'espace idéal de la création", gagnant par cette double perspective sa dignité romanesque. L'intérêt soutenu de l'Homme de Qualité et le fait qu'à la fin du récit il ne reprend plus la parole montrent "la puissance attractive du récit"⁵ de Des Grieux.

Le lecteur acquiert de son côté le regard fasciné du Chevalier que maints critiques partagent: "Manon est séduisante, et il est significatif, qu'un glissement de l'intérêt ait fait d'elle le personnage central de ce qui devait être l'Histoire du Chevalier"⁶. Pour que ce glissement de l'intérêt puisse se produire dans la conscience du lecteur, il doit traverser d'abord celle du personnage en fonction d'auteur. Selon Jaccard: "L'image de Manon se déréalise au cours du récit. Au début elle est l'image d'une "altérité", d'une "NON-MOI". Des Grieux tend vers Manon qui l'attire dans un espace nouveau, l'espace des douceurs de l'amour. Il perd alors son identité, le Moi est "absorbé" par un "NON-MOI" tout-puissant"⁷. On pourrait finalement retourner la formule de Pierre Fauchery et voir en Des Grieux "l'espèce homo" comme une simple variante de l'espèce "femina", laquelle est selon Roger Laufer: "La seule vérité de Des Grieux, aussi longtemps qu'elle vit"⁸. Il n'y a que le christianisme qui "fournit une vérité de remplacement après sa mort seulement"⁹. Dans la littérature du dix-huitième siècle Manon se tient, en effet, comme une femme non-appivoisée, "une chose touchante", un être exceptionnel qui revêt successivement toutes les formes, une femme en mouvement malgré la fragilité de sa substance, presque de "la même étoffe que les sables

dans lesquels finalement elle s'ensevelit"¹⁰. C'est à Fauchery de conclure par ce choix d'exception que "sur le visage verni, lumineux, limpide et opaque de Manon vient se briser comme sur un miroir tout l'effort de la pensée virile pour colonialiser, apprivoiser la femme, la réduire à ses propres catégories"¹¹. A une telle femme il fallait, en effet, deux forces de "l'espèce homo" unies, il fallait deux cadres.

2. Les relations Manon-espace, kinésis-stasis.

"Moelleuse lacune au coeur d'un monde rugueux et provocant".
(Fauchery. Destinée féminine.
p. 687.)

Dès la première prise de vue par l'Homme de Qualité, l'attitude essentielle de Manon par rapport à l'espace qui l'entoure est établie. L'image de l'héroïne se dessine au milieu d'un dynamisme cuisant. Les chevaux encore attelés, fumant de fatigue devant la porte d'une "mauvaise hôtellerie", une foule qui se précipite vers la cour de cette hôtellerie dont les alentours retentissent d'exclamations et de cris, forment l'arrière-fond sur lequel se distingue Manon, "une chose touchante", enchaînée par le milieu du corps, "dont l'air et la figure étaient si peu conformes à sa condition"¹².

Les relations entre Manon et l'espace qui l'entoure sont celle d'une prise de distance: "Elle tâchait néanmoins de se tourner, autant que sa chaîne pouvait le permettre, pour dérober son visage aux yeux des spectateurs" (Manon..p. 12). Manon est prise ici dans la stasis la plus étroite du corps. Elle n'a comme espace dont disposer que le point où se situe son corps dont les mouvements sont réduits au mini-

mun "autant que sa chaîne pouvait le permettre". Le mouvement de Manon de se tourner, pour dérober son visage aux spectateurs montre le désir conscient de l'héroïne de réduire cet espace où se situe son être physique à sa propre coquille, disparaître en soi.

Ce corps statique par excellence, qui ne fait qu'un seul mouvement continu pour disparaître en soi est présentée dans un moment d'arrêt dans un parcours romanesque qui va de Paris au Havre-de-Grâce où nos deux héros doivent s'embarquer pour l'Amérique. On trouve ici deux éléments qui caractérisent les relations de Manon avec l'espace qui l'entoure: le premier est la stasis d'un corps fragile, "moelleuse lacune", le deuxième la kinésis d'un voyage forcé, "monde rugueux" qui place Manon d'emblée dans la spatialité d'un univers romanesque en train de se développer aux yeux du lecteur. Selon Michel Butor:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit¹³.

Dans le récit linéaire qui est englobé dans cette première prise de vue de Manon, l'héroïne fait la descente¹⁴ dans l'univers romanesque de Prévost du coche d'Arras et entreprend tout de suite, en compagnie de Des Grieux, une fuite loin du couvent auquel elle a été destinée par ses parents et qu'elle croit accepter "comme une volonté du Ciel" qui la dépasse dans sa force physique. C'est le premier de ses parcours qui détermine le rythme kinésique de ses rapports avec

l'espace du roman¹⁵. Traçons brièvement la kinésis de Manon qui introduit dans la littérature française un passage de la spatialité propre aux pièces de théâtre vers une spatialité romanesque clairement déterminée. Du coche d'Arras à Paris, de Paris à Chaillot, de Chaillot à Paris, de Paris au Havre et du Havre en Amérique, le mouvement général semble déjà bien considérable. Il ne faut pas oublier non plus l'importance des déménagements fréquents de Manon à Paris, d'une demeure à l'autre. Ceci donne à la topographie romanesque apparemment limitée aux scènes d'intérieurs bien élaborées un air de flottement incessant d'un point de l'univers romanesque à l'autre. L'amoralité de Manon a souvent été prise comme cause principale de ce dynamisme du chemin. Avec un faible inexprimable pour le personnage de Manon, les critiques ont souvent essayé de la justifier. Voici comment s'y prend Claire-Éliane Engel:

Par-delà la précision topographique du roman, on retrouve l'esprit de Paris, l'âme même de la ville. C'est en quelque sorte un être vivant, une personnalité qui se manifeste et qui joue un rôle. Cet esprit est fait de finesse, de souci de perfection; c'est un esprit social et non moral qui crée tout un genre de vie, toute une conception de l'existence. On y trouve un désir de grâce physique, de parure, d'élégance. Manon, petite provinciale tout en instinct et en impulsions, est séduite de prime abord. Elle subit le sortilège nouveau qui la charme et l'entraîne. Toute lutte est hors de question: on ne lutte pas contre une ambiance qui séduit, une ambiance enveloppante qui rend tout facile, même les fautes, même le crime. Cette facilité est la première cause des erreurs des deux jeunes gens. Il est si simple de céder à ce qui plaît¹⁶.

Cette "facilité" s'est présentée à Amiens tout d'abord et suit Manon comme une ombre qui traîne derrière elle Des Grieux. Elle le contamine par son désir et il la suit dans son vagabondage d'une

demeure à une autre. Le passage libre de Manon du dedans au dehors donne l'impression au lecteur qu'un horizon libre est toujours ouvert pour elle. Cet horizon prend des contours et se peuple à sa guise dès que Manon entreprend le mouvement au dehors. Mais quand elle est prise dans la jouissance d'une stasis parmi des objets de luxe facilement obtenus, Manon est astreinte à un passage forcé du dedans au dehors avec une destination logique-la prison. Le dernier "passage forcé" au dehors prend les proportions démesurées de l'espace.

Sertir dehors quand les moyens qui rendent la vie dans une demeure agréable s'épuisent signifie pour Manon travailler; son amoralité détermine la nature de ce "travail", sa beauté en procure l'occasion immédiate. Selon le frère Lescaut "une fille comme (Manon) devrait nous entretenir, vous, elle et moi" (Manon, p. 55.) . Manon "travaille" tout d'abord pour elle-même. Elle a besoin d'argent pour satisfaire ses fantaisies de décoration intérieure d'un espace qui convient à son corps ainsi que pour subvenir aux frais de certaines activités en dehors de "ses appartements". Si on veut être une femme à la mode à Paris on doit avoir un carrosse. Le carrosse rend les plaisirs plus palpables, il procure des passe-temps qui annulent l'ennui. Manon aime aussi le théâtre, elle est capable de citer Racine et reproduire les spectacles qu'elle voit par un goût un peu grossier de la mise-en-scène. L'amoureuse de Paris n'accepte la retraite à Chaillot que comme une sorte de délai de la véritable manière de vivre où rien ne saurait la retenir une fois disparu le

danger d'être découverte. Des Grioux peut lui sacrifier la France, le vieux monde, Manon ne saurait renoncer à un appartement à Paris car Des Grioux ne lui présente jamais explicitement son rêve d'une maison retirée du monde. Mais même s'il le lui avait présenté, aurait-elle tendu une oreille compréhensive pour l'entendre? La stasis de Manon Lescaut est son privilège, comme la kinésis est son propre acte de détermination. Quand son choix semble un peu forcé comme dans le cas de leur demeure à Chaillot le hasard supplée à son désir. Quand la maison qu'elle a louée à Chaillot avec Des Grioux prend feu, Manon n'en montre aucun regret, heureuse de s'établir d'une façon permanente à Paris où son espace correspond à ce que Pierre Fauchery appelle "un mouvement d'échanges financiers". Il y a d'autre part les loisirs, la cohabitation des sexes dans l'espace intérieur en général qui détermine un certain climat "érotique"¹⁸ où le mouvement encadré se distingue par "la nette élégance, la sensibilité larvante et la frivolité érotico-morale"¹⁹. Selon Erich Auerbach:

Sitôt que l'occasion le permet, les vêtements, les objets, le mobilier sont décrits ou évoqués d'une plume minutieuse et coquette qui prend plaisir à la couleur et au mouvement des scènes qu'elle peint, [...] dans une scène qui se passe devant un théâtre, on nous indique jusqu'au nom de la rue où elle a lieu²⁰.

Contrairement à la perception d'Erich Auerbach, Jean Weisgerber remarque une absence de couleurs dans la spatialité romanesque de Manon Lescaut. Selon lui, il y a une prédominance du noir et du blanc,

de l'ombre et de la lumière ce qui me semble plus juste sur le plan spatial. Pensons, par exemple, à la scène du parloir. Il n'y a que Manon "plus brillante [...] que jamais" qui éclaire le parloir où aucun objets n'est indiqué. On sait pourtant qu'elle a lieu à six heures du soir. Mais d'autre part, quelle abondance de sentiments divers de la part de Des Grieux et quel jeu coloré (dans le sens figuré du mot-animé, expressif) de celle de Manon. Le lecteur y est pris presque comme Des Grieux. Ceci peut impliquer, pour poursuivre le point de vue de Weigerber, que les qualités intrinsèques des objets s'effacent devant leur situation au sein du champ visuel du narrateur. On peut citer des passages où le noir chez Prévost est généralement métaphorique. Pourtant:

Il n'en reste pas moins que le temps de l'action (le jour, la nuit) est souvent indiqué et que ces amours irréguliers se déroulent volontiers dans les ténèbres ou la demi obscurité [...] les ténèbres se bornent à renforcer le côté subversif de l'Histoire. Prévost ne joue pas avec l'éclairage, il ne montre pas, par exemple, comment se métamorphosent les objets selon la distribution de la lumière et le point de vue de l'observateur²¹.

On peut citer plusieurs exemples où "les ténèbres se bornent à renforcer le côté subversif de l'Histoire". Prenons seulement la rencontre entre Manon et Des Grieux qui a lieu le jour, mais la nuit déjà ils font les préparatifs pour la fuite. Quand Des Grieux arrive à l'hôtellerie de Manon "vers la pointe du jour" il trouve Manon qui l'attend toute prête. Les deux jeunes gens arrivent à Saint-Denis avant la nuit. Plus tard, Manon prépare une trahison à Des Grieux le soir, à l'heure du souper. Aussi, la dernière fuite en Louisiane a lieu le soir. Quand Manon tombe d'épuisement il fait "déjà nuit". Manon meurt au "point du jour" etc.

Dans l'un de ces "cadres domestiques" qui appartient à la "stasis heureuse" de Manon Lescaut est situé l'épisode avec le Prince italien. Elle révèle au lecteur le talent de Manon pour la mise-en-scène, avec un changement accentué du genre. Manon qui sait prendre le ton tragique pour citer quelques vers de Racine, prépare pour Des Grieux une comédie dont elle est à la fois auteur, actrice, régisseur et même habilleuse, puisqu'elle décide de la tenue de son amant et qu'elle le coiffe elle-même. L'impression générale que le lecteur forme de Manon au cours de l'action c'est qu'elle peut suggérer par l'interaction du corps et de l'espace qui lui offre des moyens d'expression ce qu'elle ne peut pas exprimer verbalement. Les moyens d'expression qui aident Manon à jouer le tour au Prince italien doivent marquer clairement la raison de son refus. Elle fait ressortir la beauté de Des Grieux et sa jeunesse capable de récompenser toutes les richesses du monde et surtout celle que lui offre le Prince, pour que le contraste avec sa laideur et son extrême vieillesse soit plus éclatant. Or, le lecteur sait bien que ce n'est pas là l'idéal de Manon, mais cela n'empêche point qu'on l'applaudisse pour la première fois d'avoir agi comme il faut envers Des Grieux. Pour Manon le moment est très favorable pour mépriser "le travail" et jouer un peu au théâtre, elle a suffisamment de quoi se payer ses plaisirs, même celui très à la mode au dix-huitième siècle de donner une représentation de théâtre chez soi. Si l'unique invité doit faire partie de sa représentation, c'est parce qu'il est l'unique auditeur que Manon peut se permettre dans son statut continuuel d'hors-la-loi. Le fait qu'elle consacre toute la journée aux préparatifs d'une scène

qui ne dure que quelques secondes montre qu'elle compte beaucoup sur la jouissance esthétique qu'elle en tirera. Il y a tout un jeu de gestes bien imaginés qui excluent la nécessité du dialogue. Manon sait que Des Grieux désapprouvera ce jeu grossier s'il en découvre la vraie nature et compte beaucoup sur la surprise. Ainsi, au moment où le Prince italien frappe à la porte, Manon tenant toujours les cheveux de Des Grieux qu'elle a longuement coiffé, l'attire vers la porte... Elle pousse cette porte sans aucune délicatesse avec le pied. Ce que le Prince voit c'est Manon tenant un bel homme par les cheveux ainsi que son propre visage dans le miroir qu'elle lui tend. Le: "Voici l'homme que j'aime, et que j'ai juré d'aimer toute ma vie" (p. 123), contient toute l'ironie de cette scène et du roman entier. Le Prince italien se retire sans vanité particulière en constatant que les femmes de France ne valent pas mieux que celles d'Italie, mais Des Grieux et le lecteur ne peuvent pas partager les éclats de rire que cette scène provoque chez Manon. "Ce phénomène étranger", cet "être incompréhensible" ne semble avoir aucune intériorité. Des Grieux le perçoit clairement, mais ce n'est pas là l'attrait de Manon.

Par contraste avec cette "stasis heureuse" de Manon, on peut parler d'une "stasis néfaste"-la prison. L'Hôpital est un lieu horrible où Manon se morfond. Plus que jamais Des Grieux s'efforce dans son récit de souligner l'incompatibilité entre la personnalité tendre et avenante de Manon avec le décor froid et inconfortable de la prison. M. de T., frappé de l'attrait irrésistible que toute la personne de Manon projette autour d'elle, arrive même à concevoir des

doutes sur le lieu où il la trouve en y accompagnant Des Grieux.
 "Pour le lieu, ajouta-t-il agréablement, il ne faut plus l'appeler
 l'Hôpital: c'est Versailles, depuis qu'une personne qui mérite
 l'empire de tous les coeurs y est renfermée"(p. 104). Le séjour
 dans le Châtelet est de très mauvais augure pour Manon. S'il ne
 s'agit pas d'une sentence à mort, il est bien question d'exil:
 "une réaction de l'ordre social contre un individu desencadré qui
 le trouble" (p. 165).

Au moment où Manon est forcée à faire ce grand voyage d'expi-
 ation de son "penchant" devenu criminel qui doit la mener en Amérique,
 elle languit déjà dans une inertie du corps et de l'âme qui est la
 fin du dynamisme du corps. Il n'y a que Des Grieux qui croit perce-
 voir en elle le commencement d'un éveil de la conscience. Au niveau
 du vécu au moins, Des Grieux pense que Manon comprend finalement sa
 faute, mesurant ses mauvaises actions à la grandeur du sacrifice qu'il
 lui fait en l'accompagnant en Amérique. Il croit qu'elle s'efforce
 de comprendre l'énigme de cet homme qui abandonne sa patrie, sa
 famille, son ami, tout ce qu'il possède, pour la suivre jusqu'au
 "bout du monde" comme "l'unique bien " qui lui reste. Mais Manon
 est épouvantée à la pensée des espaces inconnus où elle doit finir
 ses jours. Elle se demande si "une vie si malheureuse mérite ...
 le soin que nous en prenons" (p. 182), et elle est prête à mettre
 fin à sa vie avant de s'embarquer sur le bateau pour ne pas traîner
 sa vie dans un pays inconnu où elle s'attend à d'horribles extrémités.

Si avant cette "prise de conscience" le rapport de Manon avec des Grioux était purement égocentré²², ce qui fait d'elle, en effet, le principe de l'extensibilité de l'univers romanesque, maintenant il devient excentrique, elle concentre ses activités dans le cadre du foyer que Des Grioux accommode pour eux dans le nouveau monde.

La kinésis du corps qui a poussé Manon en Amérique s'arrête en effet dans la cabane de boue que le Gouverneur de la Nouvelle Orléans lui fait partager avec Des Grioux. L'aspect de cette cabane est déplorable aux yeux des jeunes gens accoutumés à l'élégance et au confort des appartements parisiens. "La misérable cabane" n'est composée que de "planches et de boue" avec "deux ou trois chambres de plain-pied", et "un grenier au-dessus". Pour tout confort ils n'y a que "six chaises et quelques commodités nécessaires à la vie. Manon parut effrayée à la vue d'une si triste demeure. C'était pour moi qu'elle s'affligeait, beaucoup plus que pour elle-même. Elle s'assit lorsque nous fûmes seuls, et elle se mit à pleurer amèrement"(p. 187). Ici, une question s'impose au lecteur, si à la vue de la triste demeure en Louisiane Manon s'afflige pour Des Grioux surtout, pourquoi ne fait elle pas un dernier effort à la fin du roman pour vivre pour lui? Une fois la cabane de boue acceptée comme demeure permanente, Manon y disparaît presque. Sédentaire, elle s'efface de plus en plus du contexte narratif. Ceci s'accorde avec la constatation de Pierre Fauchery que:

L'esprit de fuite, chez les héroïnes préservées ne saurait donc être que transitoire; aux premiers signes de la maturité, une profonde aspiration se fait jour, qui amène doucement vers la retraite jusqu'aux plus volatiles. Si Prévost eût laissé vivre sa Manon, nul doute qu'elle n'eût donné la plus popote des épouses²³.

Prévest a pourtant présenté Manon comme un oiseau sur la branche, une créature vagabonde qui traîne derrière elle la malédiction de ses parents et se trouve sous la menace perpétuelle de prison-couvent-fermeture-fin du dynamisme du corps. Même quand elle accepte volontiers l'espace clos de la cabane, Manon ne peut pas échapper au sort de "bête pourchassée" que la société, même en Amérique ne laisse pas tranquille. Son sort a contaminé Des Grieux et c'est en le suivant dans sa fuite de la société que Manon entreprend sa dernière marche funèbre dans la Nouvelle Orléans où ils sont comme au milieu de la mer, séparés du reste du monde par des espaces immenses. "Où fuir? dans un pays inconnu, désert, ou habité par des bêtes féroces, et par des sauvages aussi barbares qu'elles?" (p. 193.) Jusque là Des Grieux a bien prévenu son lecteur de la délicatesse physique de Manon Lescaut pour rendre sa mort plus vraisemblable. La marche d'environ deux lieues qu'elle réussit à faire est une entreprise mortelle pour son corps délicat. Le dernier espace qui reçoit le corps épuisé de Manon est "l'image même du désert: une étendue immense et plate, désolée, sans la moindre végétation, n'offrant aucun abri" (p. 198).

Rejetée par la société dans le nouveau monde comme elle l'était dans le vieux, c'est à l'espace que Manon doit appartenir désormais, dynamique si son corps le lui permet ou incapable de bouger davantage. Manon qui adorerait la stasis confortable se refuse à toute relation avec l'espace rude du nouveau monde. C'est consciemment qu'elle s'apprête à disparaître de l'espace qui la contient, car la fatigue seule de la marche n'est point une raison pour qu'on meure. Le secret de l'inquiétante plasticité de Manon semble être "dans la fragilité de

sa substance, elle est de même étoffe que les sables dans lesquels finalement elle s'ensevelit²⁴. Et la raison de son dynamisme du chemin n'est qu'une simple recherche d'un espace propre à protéger cette "substance fragile" qui ne demande qu'à vivre.

3. Les éléments qui composent l'espace de Manon.

Quels sont les éléments qui composent l'espace romanesque de Manon Lescaut et peuvent-ils éclairer son comportement?

Tout d'abord il y a la voiture, l'un des éléments qui favorisent la dynamique du corps de l'héroïne. Sous quelque forme qu'elle soit présentée, que cela soit "la chaise de poste" dans laquelle elle s'échappe du couvent ou le charriot des filles de joie de la Salpêtrière dans laquelle Manon fait son dernier parcours sur le vieux continent, elle garantit "la plasticité" de l'héroïne en lui procurant un certain confort de la route. Saurait-on imaginer une Manon sans voiture? L'Abbé Prévost l'a enterrée dès qu'elle s'est mise à marcher. La voiture n'est pas un instrument de fuite seulement. Manon en a besoin surtout quand elle jouit de l'espace statique qui convient à son corps. Un certain dynamisme, résultat de son "penchant" aux plaisirs: amusements, passe-temps, jeux, promenades, rend difficile dans le cas de Manon la limite nette entre kinésis et stasis. Elle n'est jamais "moelleuse lacune qui invite aux plaisirs" pour longtemps. Dès qu'elle se donne elle interdit en même temps l'idée même de possession car ses rapports avec l'espace qui l'entoure sont la base des relations spatiales qu'elle entretient avec les autres personnages de l'univers romanesque. Des Grieux le sait

plus que personne qu'elle puise sa joie dans le luxe qui est propre à satisfaire ces caprices. "Elle m'aurait préféré à toute la terre avec une fortune médiocre; mais je ne doutais nullement qu'elle ne m'abandonnât pour quelque nouveau B ... lorsqu'il ne me resterait que de constance et de la fidélité à lui offrir" (p. 61-62). Ainsi ce sont les frais de la voiture que Des Grieux craint le plus quand il se trouve dans une impasse de difficultés pécuniaires. De même c'est en carrosse que Manon vient l'enlever de Saint-Sulpice. Le lecteur n'ignore pas l'importance de l'équipage à l'époque, le fait est que la voiture figure dans chaque offre des amants de Manon. L'offre du jeune G. M. qui suit souligne les éléments essentiels de l'espace "idéal" de Manon Lescaut.

G. M. l'avait reçue effectivement comme la première princesse du monde. Il lui avait montré tous les appartements, qui étaient d'un goût et d'une propreté admirables. Il lui avait compté dix mille livres dans son cabinet, et il y avait ajouté quelques bijoux, parmi lesquels étaient le collier et les bracelets de perles qu'elle avait déjà eus de son père. Il l'avait menée de là dans un salon qu'elle n'avait pas encore vu, où elle avait trouvé une collation exquisite. Il l'avait fait servir par les nouveaux domestiques qu'il avait pris pour elle, en leur ordonnant de la regarder désormais comme leur maîtresse. Enfin, il lui avait fait voir le carrosse, les chevaux et tout le reste de ses présents; après quoi, il lui avait proposé une partie de jeu, pour attendre le souper. (p. 145).

Tous ces objets reflètent aux yeux de Des Grieux l'essence de la personnalité de Manon. Le lecteur sait déjà que Manon est belle si l'un de ses regards est capable de transporter Des Grieux au ciel, et c'est en belle qu'elle se comporte par rapport à son espace immédiat quand l'occasion s'y prête. Une belle catin qui promet l'univers de plaisirs vaut d'être reçue comme la première princesse du monde.

Il faut aussi que son rapport avec l'espace qui l'entoure se peuple d'objets à partir de son être. Il lui faut des bijoux pour faire ressortir sa beauté, de beaux appartements pour pouvoir s'y mirer à chaque coin, des domestiques à son corps fragile qui ne sait pas "faire le ménage", un carrosse finalement et des chevaux en plus. "Les appartements" mentionnés ici et dont on a déjà parlé à propos des "cadres domestiques" sont beaucoup mieux décrit que les éléments extérieurs de l'espace de Manon, car c'est là surtout qu'a lieu l'acte immoral de Manon. Selon Jean Weisgerber:

La multitude des chambres et des logis, au lieu d'évoquer la sécurité du 'home', souligne au contraire, dans le contexte de l'Histoire, l'instabilité essentielle des situations et des états de conscience, ainsi que la nature 'nomade' de Manon qui est la cause de la courte durée des séjours qu'on y fait ²⁵.

Il y a trois types d'intérieurs qui sont aussi des lieux d'arrêt ou de repos ou de jouissance érotique qui ferment la stasis de Manon. Tout d'abord il y a les hôtelleries, point géographique d'où se déclenche la spatialité romanesque dans les deux prises de vue sur Manon; celle de l'Homme de Qualité ainsi que celle de Des Grieux. (dans l'une desquelles Manon et Des Grieux couchent pour la première fois). Il y a ensuite les appartements élégants de Paris dont Auerbach souligne "l'élégance" et l'atmosphère érotique, et les prisons de Paris où le séjour n'est pas de longue durée non plus. La cabane de boue est un élément à part, comme l'Amérique est l'espace d'une métamorphose possible de Manon. Elle n'est jamais pourtant complètement apprivoisée, même dans cet exil qui lui fait perdre tout droit à disposer de son sort. La véritable tragédie de Manon

est son exil, la mort n'est qu'une délivrance des maux.

Un élément qui relie le dedans et le dehors de l'espace de Manon sont les fenêtres qu'on a déjà rencontrées dans La Princesse de Clèves. Cet élément saute aux yeux du lecteur au moment de la fuite d'Amiens. L'auteur introduit une courte description de Manon à la fenêtre. C'est là qu'elle attend Des Grieux, prête à fuir avec lui. Comme la fenêtre donne sur la rue, au moment d'apercevoir Des Grieux, Manon descend lui ouvrir elle-même la porte. Manon a évidemment l'habitude de se tenir à la fenêtre qui permet sa libre communication avec l'extérieur sans qu'elle ait besoin de s'y hasarder longtemps comme son métier de prostituée l'aurait suggéré. Le narrateur ne décrit jamais la fenêtre où il place Manon, pas plus qu'il ne s'occupe de ses intentions quand elle s'y met, il en laisse la libre conjecture au lecteur. Il souligne seulement qu'un seul regard sur Manon suffit pour attirer "l'Univers entier à l'idolâtrie". C'est pendant qu'elle se tient à la fenêtre de sa première demeure à Paris qu'elle y est aperçue par B. qu'elle séduit immédiatement.

On remarque une différence essentielle dans l'usage des fenêtres en allant de La Princesse de Clèves à Manon Lescaut. La princesse se tient au fond du cabinet dont les fenêtres sont grand ouvertes. Nemours pour se faire apercevoir doit se mettre dans l'encadrement de la fenêtre, ce qui n'est pas nécessairement une assurance de communication entre eux. Manon, plus bourgeoise dans ses manières se met à la fenêtre pour s'exposer au regard du monde extérieur. Manon a le malheur d'être une hors-la-loi, sans aucun statut social, forcé d'établir ses propres communications avec la société. Ce que son statut

social empêche, "les agréments de sa personnalité" le rendent automatiquement possible. Son frère l'aperçoit à la fenêtre de son appartement à Paris le matin et il accourt aussitôt chez elle. Manon passe beaucoup de temps à la fenêtre comme ces gens "affamés d'objets étrangers" qui selon Marivaux "y passent toute leur vie" (Le Spectateur français, 1972, cinquième feuille). Pour Manon la fenêtre est évidemment le lieu où elle peut exhiber sa beauté, attendre surgir le client.

Il y a finalement un dernier élément de l'espace de Manon qui prend sa valeur dans les relations spatiales entre les personnages: ce sont les larmes de Manon. En tant que partie intime de son être, quand elle les fait couler elles ne lui appartiennent plus, elles deviennent l'élixir magique qui lui attire la sympathie d'autrui. Les larmes au dix-huitième siècle se répandaient facilement et il n'est pas étonnant qu'une fille comme Manon s'en serve pour arriver à son but. L'importance des larmes de Manon s'accroît dans ses relations avec Des Grieux car elles lui font comprendre le double jeu de la jeune fille et l'attachent à elle d'une façon permanente. Erich Auerbach souligne à propos du "souper interrompu" que "Des Grieux ne peut supporter de voir pleurer sa maîtresse, et lorsqu'elle ne répond que par des soupirs à ses pressantes questions mêlées de reproches amoureux, il ne se contient plus. Il se lève en tremblant, et tandis qu'il la conjure et veut sécher ses larmes, il se met lui-même à pleurer"²⁶. Ce fait montre selon Auerbach que:

Dans la littérature du XVIIIe siècle, les larmes commencent à revêtir une signification qu'elles n'avaient pas eues auparavant en tant que thème indépendant; les écrivains

exploitent leur pouvoir qui se situe à la limite du spirituel et du sensuel, pouvoir particulièrement apte à produire un effet alors à la mode, où l'érotisme s'associe à la sensibilité. Les larmes qui tombent des yeux d'une belle qui s'émeut et s'enflamme facilement, ou les pleurs qui roulent le long de ses joues jouissent d'une faveur croissante dans les beaux-arts et en littérature. On les voit et on les goûte pour ainsi dire une à une.²⁷

Du point de vue spatial la fonction des pleurs de Manon est d'abolir l'obstacle émotionnel qui tient Des Grieux à distance. La scène du souper interrompu et celle du parloir sont de bons exemples de la magie des pleurs de Manon. Des Grieux en est successivement "plus mort que vif", "frémissant" et "transporté dans un nouvel ordre de choses" (p. 45). L'ordre de choses de Manon Lescaut. Une fois la proximité rétablie, Manon n'a qu'à se fier à son propre corps. Les larmes tiennent en éveil cette fascination puérile que Des Grieux a pour son corps et qui lui bloque la vue de sa véritable nature. Des Grieux ne conçoit jamais comme "perfides" les larmes de Manon au moment où elles tombent de ses yeux. Grâce à la distance du vécu au narré Des Grieux devient possesseur de l'objet à peindre ce qui trahit en lui ses doutes et modifie la chronologie linéaire de ses sentiments. Certains commentaires comme "perfides larmes" ne servent qu'à préparer le lecteur à la tragédie qui va suivre et ne font qu'illustrer le style pathétique de Prévost soucieux d'obtenir un effet scénique puissant.

Les larmes de Manon atteignent la culmination du tragique au moment de l'exil, quand Des Grieux, l'ayant rejointe sur la route qui va de Paris au Havre, la trouve sur la charrette des filles de joie. Ce sont les premiers pleurs sincères de Manon. Le véritable

regret de la séparation semble peint dans son attitude. Des Grieux pense que les gémissements de Manon annoncent mieux que les paroles le regret le plus amer et la métamorphose qui se produit en elle. Elle est si constamment présente à son esprit, (le lecteur a même l'impression qu'il l'aime plus que soi) qu'il serait mort de chagrin de ne la savoir absorbée que par elle-même. Il anticipe presque son discours du repentir dans la cabane de boue qui lui révèle finalement une Manon telle qu'il voulait la voir. Il persuade le lecteur que l'immoralité initiale de Manon dans l'usage des éléments spatiaux facilitant la plasticité de son corps a du passer par cette grande phase amoralisée où se place la plus grande partie de l'action pour aboutir à "l'attitude juste". Mais cette attitude change-t-elle vraiment la substance de Manon? Le fait que Manon ne réalise pas son désir de mourir au Havre avant de s'embarquer dans le bateau peut être le seul sacrifice qu'elle fait à Des Grieux, car pour elle-même elle devait déjà être morte. Elle est morte de toute façon pour le détail de la spatialité romanesque. En Amérique, Manon ne trouve aucun rapport avec l'espace qui l'entoure. Elle n'y voit que Des Grieux, et les soins qu'elle lui donne avant de mourir terminent le dernier jeu des gestes spatiaux où se reflète tout le regret de la perte du confort. Des Grieux refuse les tendres soins de sa maîtresse, mais elle a besoin de réaliser son obsession croyant lui exprimer une faible gratitude pour ses souffrances. Manon a seule pressenti la fin de sa kinésis quand son corps a refusé "d'avancer davantage" (p. 198).

4. Relations spatiales entre les personnages.

"Tous les biens différents de ceux que j'espère avec toi sont des biens méprisables, puisqu'ils ne sauraient tenir un moment dans mon cœur, contre un seul de tes regards" (Manon, p. 46).

Dans les relations spatiales que Manon entretient avec les autres personnages de l'univers romanesque, le regard joue le rôle primordial. Dans son ouvrage critique sur L'espace romanesque, Jean Weisgerber pense que: "Dans son récit, tel que le rapporte l'homme de Qualité, l'espace se construit çà et là par l'ouïe [...] et, en règle générale, par la vue"²⁸. Le regard de l'Homme de Qualité, justifié par les regards curieux d'une foule envahie par l'air tendre et fin de Manon auquel font contraste les habits sales et en désordre qui couvrent son corps, s'insère à cette "chose touchante" digne d'être peinte. La beauté de Manon, trop saillante pour se contenir en elle-même envahit le regard d'autrui. Sans l'attrait physique qu'elle projette autour d'elle, elle ne serait qu'une fille parmi les autres et se serait bientôt enfermée dans le couvent. Manon se rend possesseur du regard de l'homme surtout. A part ses femmes de chambre qui la voient clairement pour ce qu'elle est et ne tardent pas à imiter son mauvais exemple, il y a une seule description dans le roman où Manon se met en relation avec des femmes afin de remplir les longs intervalles de temps où elle reste seule à la maison pendant que Des Grieux essaye de trouver des ressources de vie à Paris. Voici

ce passage:

Manon trouva des ressources contre l'ennui. Elle se lia, dans le voisinage, avec quelques jeunes personnes que le printemps y avait ramenées. La promenade et les petits exercices de leur sexe faisaient alternativement leur occupation. Une partie de jeu, dont elles avaient réglé les bornes, fournissait aux frais de la voiture. Elles allaient prendre l'air au bois de Boulogne, et le soir, à mon retour, je retrouvais Manon plus belle, plus contente, et plus passionnée que jamais (p. 118).

Cette description révèle une certaine créativité chez Manon et la capacité de disposer à sa façon du temps et de l'espace qui sont laissés à sa discrétion. "La promenade" et "les petits exercices de leur sexe" sont les mots clés sur lesquels se construit ce passage et qui nous révèlent le point de vue du héros-narrateur de l'attitude de la femme par rapport à l'"agora". Le choix de mots vise à une auto-suggestion de l'innocence des préoccupations de Manon, dont l'auteur et le lecteur ne sont point dupes.

La sociabilité de Manon s'accroît beaucoup plus dans ses rapports avec les hommes. Comptons tout d'abord les coups de foudre qu'elle provoque. Celui de Des Grieux dont elle est atteinte aussi, celui du jeune G. M. qui a quelque chose du regard de Des Grieux, mais qui est plus proche par sa nature de celui de son père, un certain coup de foudre esthétique du prince italien qui voit en Manon l'incarnation de la "belle Française" ainsi que le regard concupiscent de B. et un retour de vanité masculine chez le vieux G.M. qu'on peut ranger dans les contrats financiers de Manon. Il ne faut pas omettre une certaine admiration spontanée que lui exprime le jeune T. M. quand il la rencontre dans la prison de l'Hôpital

qui par la présence de Manon prend à ses yeux les dimensions de Versailles. Dans ces relations avec les hommes se révèle la vraie nature de Manon-catin que l'amour sans intérêt ne peut pas transformer en honnête femme malgré l'évidence que Des Grieux semble nous fournir à la fin de son récit. Il ne peut pas cacher complètement ses doutes pourtant. Dans la conscience du lecteur reste cette exclamation douloureuse qu'il fait au début de son récit à propos du jour qu'il a choisi pour son départ d'Amiens. "Hélas! que ne le marquais-je un jour plus tôt!" (p. 19). A part Des Grieux, tous ces hommes ne sont qu'une partie du décor extérieur que Manon recherche. Le traitement qu'elle leur prépare une fois qu'elle a obtenu ce qu'elle voulait d'eux ne fait partie que du jeu de mystification. Elle s'y abandonne avec un certain entêtement enfantin qui cause ses malheurs à la longue. Ces relations restent au niveau purement spatial. Elles réduisent Manon à l'état d'objet, traitement réversible de ces hommes puissants que la société protège et dont Manon a osé se jouer. Quand Manon abandonne B. "elle résolut de ne pas garder avec lui le moindre ménagement. Je veux lui laisser ses meubles, me dit-elle, ils sont à lui; mais j'emporterai, comme de justice, les bijoux et près de soixante mille francs que j'ai tirés de lui depuis deux ans. Je ne lui ai donné nul pouvoir sur moi" (Manon, p. 48). Fascinée du jeu et de la mystification, avant d'abandonner le jeune G. M., Manon ne trouve rien de plus joli que le projet proposé par M. de T. qui est de punir le jeune G. M. d'avoir surnoisement abusé de l'hospitalité des jeunes amants. Tandis que Des Grieux se serait contenté d'un simple vol pour punir son rival,

Manon pousse le jeu trop loin, elle veut voir Des Grieux prendre la place du jeune G. M. dans ses propres appartements. "Vous aurez son couvert à souper, me répétait-elle, vous coucherez dans ses draps, et, demain, de grand matin, vous enlèverez sa maîtresse et son argent. Vous serez bien vengé du père et du fils" (p. 150). Plus que les objets coûteux dont elle s'empare, c'est l'aventure dans ce cas qui importe à Manon, une aventure poussée jusqu'au bout, qui aboutit à la Salpêtrière et à l'exil définitif en Amérique.

Opposé à ces "espèces homo" du dix-huitième siècle pour qui la femme n'est qu'un simple ingrédient d'une bonne compagnie, Des Grieux "se donne certes comme moins requis par les exigences spécifiques de son sexe, plus 'domestique', plus proche de la femme et apprivoisé par elle"²⁹. Dès le début Des Grieux accepte Manon comme un espace en soi dont l'esprit, le cœur, la douceur et la beauté "formaient une chaîne si forte et si charmante, que j'aurais mis tout mon bonheur à n'en sortir jamais" (p. 25). Pour Des Grieux, Manon est l'individu le plus remarquable qui ait jamais attiré son attention. Son être seul suffit à le rendre "heureux pour toute (sa) vie". La chaîne qui commence par se former autour du corps de Des Grieux et dont il ne saurait plus se débarrasser s'étend plus tard dans toutes les directions spatiales, verticales aussi bien qu'horizontales. Si la vue de Manon a la puissance de faire précipiter Des Grieux du ciel, la présence de Manon lui fait sacrifier pour elle "tous les évêchés du monde chrétien" (p. 52).

Pour Des Grieux Manon établit les limites de l'espace. Pour elle pourtant Des Grieux n'est qu'un complément facultatif du moi qui doit subir certaines conditions pour pouvoir s'établir dans son monde d'une façon permanente. Jean Sgard souligne la distance sociale entre Manon et Des Grieux: "Le chevalier appartient, bon gré mal gré, à un ordre social dont Manon est exclue: mais en plus, il est sensible, grave, fidèle, alors que Manon est frivole, instinctive, avec un naturel, une 'ingénuité' désarmante"³⁰. La tension spatiale entre Manon et Des Grieux n'est pas provoquée par la différence sociale. Elle est le résultat de deux natures opposées, l'une qui a réussi à réduire son corps à l'état d'objet pour le rendre plus utile et qui a l'instinct naturel de l'envol quand son nid est menacé, et l'autre, qui ne s'intéresse qu'à clore les portes sur lui et sur sa femme idéale autant pour la tenir à sa disposition que pour la dérober à la quête d'autrui. Pour Manon ce n'est que la fidélité du coeur qui importe, le corps de l'être aimé ne se possède pas, il reste à jamais libre.

Je te jure, mon Chevalier, que tu es l'idole de mon coeur, et qu'il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime; mais ne vois-tu pas, ma pauvre âme que, dans l'état où nous sommes réduits, c'est une sotte vertu que la fidélité? Crois-tu qu'on puisse être bien tendre lorsqu'on manque de pain? La faim me causerait quelque méprise fatale, je rendrais quelque jour le dernier soupir, en croyant en pousser un d'amour. Je t'adore, compte la-dessus; mais laisse-moi, pour quelque temps, le ménageement de notre fortune. Malheur à qui va tomber dans mes filets! Je travaille pour rendre mon Chevalier riche et heureux. Mon frère t'apprendra des nouvelles de ta Manon, et qu'elle a pleuré de la nécessité de te quitter (pp. 68-69).

Cette fusion du coeur et de l'âme qu'exige Manon n'empêche pas que les corps soient tenus à distance, condition que Des Grieux rem-

plit avec beaucoup de difficulté. Mais comme il sait "souffrir en Manon", il sait "jouir en Manon" aussi et docile comme un chien quand "c'est Manon qui l'a ordonné", il s'adapte aux rôles qu'elle lui fait jouer (même celui de greluchoa) avec un naturel surprenant. Pour Des Grieux, il s'agit de vivre "heureux pour toute (sa) vie, si Manon (lui) eût été fidèle". Sa fascination initiale se prolonge même après la conscience de la vraie nature de sa maîtresse et le rend esclave de sa passion. De celui qui est fasciné par autrui, Maurice Blanchet pense que: "Ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'acapare, bien que cela le laisse absolument à distance"³¹. Cette distance serait possible dans le cas de Des Grieux si Manon n'était pas venue le chercher à Saint-Sulpice où si dans chaque prise de distance de son amant elle n'avait pas trouvé une manière de rapprochement où au moins de suggestion de présence. Pour Des Grieux il ne s'agit plus de vivre heureux si Manon lui "eût été fidèle", mais de vivre là où Manon veut. De cette façon elle tient la fascination de Des Grieux toujours éveillée. Jusqu'à la fin du roman elle est pour son Chevalier une expérience fuyante, toujours enveloppée de mystère. Ce mystère tient à l'amour qu'elle lui montre à chaque reprise de proximité, à ses charmes qui surpassent tout ce qu'en peut décrire- "trop adorable pour une créature"(pp. 45-46). Magicienne de l'amour Manon a "un air si fin, si doux, si engageant, l'air de l'Amour même" (p. 44). Elle enchante Des Grieux au point de lui faire lire sa destinée dans ses "beaux yeux", la désirant à jamais, il est prêt à n'importe quelle perte pour

son amour. La fascination initiale de Des Grieux se transforme en un besoin inassouvi de possession physique qui exclut la séparation. Quand Manon meurt, Des Grieux ne peut pas se détacher de son corps: "Je demeurai plus de vingt-quatre-heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon" (p. 200). Dans ce passage Manon devient métaphore de l'espace physique et émotionnel de Des Grieux. Et après l'ensevelissement de Manon, Des Grieux croit toujours à la réunion éternelle avec sa maîtresse: "Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux avec le dessein de ne les ouvrir jamais, j'invoquai le secours du ciel et j'attendis la mort avec impatience" (p. 200). C'est là toute la contradiction du roman et le conflit de Des Grieux: cette fille de mauvaises mœurs, cette catin délicate ne fait rien moins que l'inviter à l'ascension au Ciel.

Manon éprouve deux fois une sorte de fascination pour Des Grieux: la première fois quand il l'aide à s'enfuir du couvent et la deuxième quand elle le voit la suivre dans son exil en Amérique. Pourtant, Des Grieux n'est pas pour Manon une source de vie. Elle est toute à lui dans une proximité immédiate, femme à tel point qu'elle devient l'idéal de l'éternel féminin. Manon regarde Des Grieux "comme la moitié d'elle-même" (p. 71), ce qui ne l'empêche point d'exister en soi et de disposer de son propre temps et espace. Selon Jean Sgard: "L'amour n'est pour elle qu'un plaisir, plus vif, plus délicat peut-être que les autres, mais sans sérieux, alors que pour Des Grieux, il est l'existence même. Quand Manon, déracinée de son milieu naturel, se prend à aimer gravement, à ne plus songer à elle-même, elle cesse d'exister; elle n'est déjà presque 'plus rien', elle se laisse

mourir³².

Le dernier conflit de Manon est celui avec l'espace. Couchée sur les habits de Des Grieux, au milieu d'une vaste plaine, elle est surprise par la nuit qui agrandit démesurément le néant dans lequel elle se sent jetée avec Des Grieux. Le désespoir vient d'aggraver la résistance du corps fragile pendant la nuit silencieuse où se joue son drame de séparation avec la vie. Le cercle de l'espace romanesque se clôt, et la malédiction de ses parents finit par l'atteindre, après un délai de cinq ans.

5. Fonction de l'espace romanesque de Manon Lescaut.

Dans les pages qui précèdent on a essayé de considérer l'espace du personnage-femme dans Manon Lescaut comme un "élément constitutif du roman"³³, dont les détails s'attachent si étroitement aux personnages qu'ils contribuent à créer cette "unité dynamique" par laquelle le roman se distingue des autres genres littéraires.

L'ambiguïté de Manon Lescaut consiste dans le fait qu'il est presque impossible de déterminer clairement si l'action n'est qu'une simple fonction d'un espace de femme en train de se déployer aux yeux du lecteur, ou sa spatialité, rien qu'un décor qui soutient l'action des personnages. Il est évident que sur le plan narratif l'espace est fonction des personnages, c'est-à-dire du personnage-femme, car l'attention du narrateur Des Grieux se concentre surtout sur l'énigme de "cette femme qui lui est échue, comme un phénomène étranger, un être incompréhensible, qu'il doit sans cesse interpréter et traduire"³⁴. Chaque fois que Manon trompe Des Grieux avec un autre

homme, elle le lui cède sans aucun détour, mais elle ne se dépeuple pas si facilement des objets de luxe obtenus justement à l'aide du changement de demeure. Dans la conscience de l'héroïne l'espace prend une importance démesurée, et ce n'est que de son point de vue que l'espace devient fonction de l'intrigue entière du roman. Quand Manon s'échappe du couvent, ce n'est pas pour l'amour de Des Grieux précisément. Il y a certainement des indications d'un coup de foudre réciproque dont Des Grieux seul est dupe. Comment se méprendre à l'évidence quand Manon lui montre de la tendresse, de l'amour, enfin elle couche avec lui dans la première auberge? Mais, n'est-ce qu'une marque de reconnaissance d'une fille comme Manon pour les services du Chevaliers?

Les deux premiers changements de demeure ne font qu'effleurer la conscience de la jeune fille. Il faut que Manon trompe Des Grieux avec B., et que deux ans s'écoulent pour que son "déplacement dans l'espace (implique) une réorganisation de la structure temporelle, changements dans les souvenirs ou dans les projets dans ce qui vient au premier plan, plus ou moins profond et plus ou moins grave"³⁵. Manon fait son premier retour en arrière pendant qu'elle écoute Des Grieux à Saint-Sulpice. La rencontre au parloir peint son repentir, mais Manon manque de profondeur dans les relations humaines, l'expérience du parloir ne régit son comportement que dans le temps et l'espace où elle a lieu. Mais généralement, quand le décor lui manque Manon n'est pas trop inspirée.

En mesurant l'espace présenté verbalement à l'importance que lui donne Manon (surtout à l'espace aux objets de luxe comme source de

vie) il s'efface au profit des personnages et de l'action qu'il contient. Abbé Prévost ne décrit des personnages que ce qui est essentiel à l'action. Ainsi Manon est belle, qualité qui la rend attrayante et justifie l'éloignement de Des Grieux de la bonne voie. Selon Jean Weisgerber, l'espace romanesque dans Manon Lescaut sert de "réceptacle au sentiment. L'émerne clef qui sépare Des Grieux de Manon, la nudité du paysage américain qui coïncide avec un amour purifié, absolu, mais tragique; la triste demeure de la Nouvelle-Orléans"³⁶, ne sont qu'autant de métaphores du processus mental qui traverse les personnages.

Dans les rapports Manon-espace romanesque on pourrait souligner les mesures que prend la ville de Paris où Prévost nous décrit les prisons, les jardins publics, les rues avec leurs carrosses, les théâtres, juste assez pour y placer l'action de ses personnages. Paris conditionne la sensibilité de Manon dont la façon de vivre s'imprègne en elle pour le reste de sa vie. En tant que "lieu préféré" de Manon, Paris prend une fonction en soi qui règle les déplacements fréquents des héros d'un lieu à l'autre de la topographie romanesque. Les distances entre les lieux ne sont pas grandes; elles peuvent être parcourues plusieurs fois en une journée, mais elles semblent immenses dans la conscience de l'héroïne pour qui il est très important d'être à Paris comme au centre des amusements et des plaisirs qui sont l'essence de sa vie.

En tant qu'auteur du roman d'aventure, Prévost ne traite pas ses décors comme des lieux purement statiques, mais il commence déjà à utiliser les ressources dynamiques de l'espace qu'il nous présente (voitures, chevaux, bateau, déplacements à pied) qui rendent

les parcours effectifs. Rappelons nous la spatialité romanesque de La Princesse de Clèves: la Princesse faisait des parcours fréquents de Paris à Coulommiers et dans ses terres, la cour de Henri II voyageait souvent, mais la narratrice n'a jamais mentionné le moyen de déplacement utilisé dans ces parcours. Dans Manon Lescaut il y a l'intrusion du nouveau monde, le voyage difficile à faire même aujourd'hui et qui était un véritable supplice au temps de Prévost. L'intérêt de tout le monde était tourné vers le moyen de transport qui devait supporter les méfaits de l'océan. Symboliquement, Manon est jetée à l'espace inconnu du nouveau monde parce qu'elle n'a pas su s'adapter aux normes traditionnelles d'un lieu établi par la société où la place de la femme et de l'homme est bien déterminée, distincte. Elle a été punie d'avoir osé se recréer l'espace selon son idée, sans limites précises, non-défini, et d'y avoir entraîné un homme dont la place était prédéterminée par la naissance et l'éducation, mais dont le cœur a refusé de s'y conformer comme à un espace qui a perdu son attrait en se fermant à la présence de Manon Lescaut.

On a rencontré Manon, rejetée par sa famille à l'unique espace social auquel elle peut adhérer, le couvent. Le couvent symbolise dans son cas la fin de la vie charnelle, elle y est envoyée pour se faire religieuse. Dans le chapitre précédent, on y a laissé la princesse de Clèves. Manon est une illustration possible de ce qui serait arrivé à la digne princesse sans la protection du couvent. Mais la princesse de Clèves avait besoin de cet espace ultime de la société, espace statique par excellence pour ralentir et arrêter une imagination allant toujours en avant du temps, vivant

les situations à venir avec une intensité qui épuise son énergie passionnelle dans sa source, sans qu'elle ait besoin de la projeter à l'avenir sur l'objet de ses désirs. Manon conçoit l'entrée au couvent comme "une volonté du Ciel", mais elle n'est pas arrivée à comprendre sa faute par le processus de son propre raisonnement. Contrairement à la princesse de Clèves, Manon Lescaut n'a pas d'espace tout fait pour elle, dont elle puisse disposer à son idée. C'est à la recherche d'un espace propre à satisfaire ses besoins qu'elle s'aventure à l'aide de Des Grieux, du commencement à la fin du roman. Si elle n'a pas réussi à en créer un, c'est parce qu'elle s'est écartée du bon chemin, et n'a plus de direction à suivre. Quant à celle qui consistait en: "stériles campagnes de plusieurs journées de largeur, et quelques montagnes si hautes et si escarpées que le chemin en paraissait difficile aux hommes les plus grossiers et les plus vigoureux" (p. 197), elle n'en avait pas le motif.

Prévost est bien l'homme du dix-huitième siècle qui a déjà pressenti le besoin de la femme de sortir du joug de la famille et de la société mais sans y consentir de bon gré. Ainsi, il prépare à son héroïne un traitement purement traditionnel. James P. Gilray conclut son article sur: "A Liberated Heroine in Search of Herself" en accentuant:

The typical lack of insight into the feminine psyche displayed by Prévost's uncomprehending narrators (qui les amène à faire des) accusations of duplicity and immorality which Prévost knew to be unfair. Prévost knows better than his heroes. He judges them implicitly, but he refuses to judge his heroines. He respects their freedom and otherness in a way that his heroes are incapable of doing³⁷.

L'héroïne de l'Abbé Prévost appartient à cette catégorie d'êtres qui selon Montesquieu: "Aiment à voir un grand nombre d'objets" et qui voudrait "étendre (leur vue), être en plusieurs lieux, parcourir plus d'espace"³⁸. La fonction de l'espace de Manon s'accroît d'une nouvelle dimension. Elle ne s'arrête pas à la contemplation des "objets", mais aspire à leur possession et suit comme une fanatique le chemin qui l'y mène. Une Manon-narratrice nous aurait certainement raconté une histoire de l'espace dans laquelle Des Grieux n'aurait figuré qu'au deuxième plan. Il n'en reste pas moins vrai que dans Manon Lescaut, l'espace est fonction des personnages et que c'est l'amour tragique entre les deux jeunes gens qui s'inscrit le premier dans la conscience du lecteur. Seulement, depuis La Princesse de Clèves, l'espace du roman semble enrichi d'un plus grand inventaire d'éléments spatiaux. Déjà, les circonstances historiques influencent la notion de l'espace dans l'univers romanesque de Prévost. La découverte de l'Amérique offre l'occasion à l'auteur de donner à ses deux amants une dernière chance de retrouver la liberté. Mais il les prévient dès l'abord qu'il est trop tôt pour la chercher dans l'espace inexploré du nouveau monde, et que là aussi, si l'on se soumet aux lois de la civilisation, on retombe dans des clichés inévitables. Ce n'est donc pas dans l'espace qui les entoure que s'explique la tragédie de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux, c'est dans leur texture intérieure où se forme le monde. Surtout celle de Manon, dont le compagnon de voyage n'a point compris la liberté intérieure, le besoin d'agir et de vivre comme un être à part.

NOTES

1. Pierre Fauchery, Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle. Librairie Armand Colin. Paris. 1972. p. 14.
2. Joseph Kestner, "The Novel and the Spatial Arts". in Jeffrey R. Smiten and Ann Deghistany. Spatial Form in Narrative. Cornell University Press, Ithaca and London 1981. p. 111.
3. Michel Butor. Répertoire II. Aux Éditions de Minuit, Paris 1964, p. 46.
4. Jean-Luc Jaccard. Manon Lescaut, Le personnage-romancier. Librairie Nizet, Paris, 1975, p. 38.
5. Ibid., p. 45.
6. F. Deloffre et R. Picard, "Introduction" de Manon Lescaut. Éditions Garnier Frères, Paris, 1965, p. CLV.
7. Op. cit., Jaccard. pp. 245-246.
8. Roger Laufer, Style rococo, style des lumières. Librairie José Corti, Paris, 1963, p. 82.
9. Ibid., p. 82.
10. Op. cit., Fauchery, p. 556.
11. Ibid., p. 556.
12. Abbé Prévost, Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut. Edition Garnier Frères, Paris, 1965, p. 12.
13. Op. cit., Butor. p. 44.
14. Cette "descente" qui se joue sur le plan purement spatial de l'oeuvre prend une connotation symbolique quand le mouvement kinésique vertical allant en bas se transforme en une série de mouvements kinésiques horizontaux dont le but principal est la fuite hors de la société. Le symbolisme de cette "descente" se retrouve sur le plan moral. la "descente" morale devient "précipice" avant de prendre les dimensions effrayantes de néant social. Il y a aussi la mise au tombeau qui termine le mouvement kinésique vertical vers le bas.
15. Dans "Qu'est-ce que l'espace littéraire?" p. 120, M. Issacharoff parle des "oppositions kinésiques", "horizontal:vertical", par opposition à "l'immobilisation".

NOTES

16. Claire-Éliane Engel. Le véritable Abbé Prévost. Éditions du Recher. Menace. 1957, pp. 160-161.

17. Dans "L'introduction" de L'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, Raymond Picard souligne que l'instabilité de Manon s'explique par un mécanisme qui se met en marche selon le besoin, un mécanisme "que l'on déclenche du dehors, car Manon, elle-même, est presque totalement dépourvue d'initiative. Peut-être serait-elle fidèle et se résignerait-elle, faute de mieux, à sa situation, si on ne lui offrait avec insistance des recours plus favorables. Mais l'événement, c'est-à-dire un homme, la sollicite: elle se laisse aller. Son génie est de céder. Ses parents l'envoient au couvent: elle va au couvent. Le jeune des Grieux veut l'enlever: elle se laisse enlever. M. de B... fait sa déclaration en fermier général: elle capitule aussitôt. Son frère lui parle de M. de G... M...: elle entre 'dans tout ce qu'il entrepr[end] de lui persuader'. Son amant lui dit sa tristesse et marque sa désapprobation: elle se résout à quitter le vieux G... M... Le jeune G...M... la reçoit 'comme la première princesse du monde': elle accepte ses offres. Des Grieux arrive là-dessus: elle ne refuse pas de le suivre. pp. CXXI, CXXII.

18. Op. cit., Fauchery. p. 41.

19. Erich Auerbach, "Le souper interrompu". in Minésis. Édition Gallimard, Paris, 1968, p. 398.

20. Ibid; , p. 399.

21. Jean Weisgerber, "Aspect de l'espace romanesque: l'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut". In Études sur le XVIII^e siècle II. Édition Roland Mortier and Harvé Hesquin. Brussels: Université de Bruxelles, 1975, p. 102.

22. Selon Abraham Moles et E. Rohmer, l'univers égocentré est "la base non seulement d'un comportement animal, le substrat biologique d'une pensée humaine spontanée, c'est aussi l'univers de l'enfant, de l'habitant, du prisonnier dans sa cellule, de toutes les situations où l'être, pour ainsi dire adhère à lui même sans méditation ni réflexion". Psychologie de l'espace. p. 9.

NOTES

23. Op. cit., Fauchery. p. 719.
24. Ibid., p. 556.
25. Op. cit., Weisgerber. p.92.
26. Op. cit., Mimésis. p. 397.
27. Ibid., p. 397.
28. Jean Weisgerber, L'espace romanesque. Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 107.
29. Op. cit., Fauchery. p. 706.
30. Jean Sgard. Prévost romancier. Librairie José Corti, Paris, 1968, pp. 276-277.
31. Maurice Blanchot. L'espace littéraire. Édition Gallimard. Paris 1955. p. 27.
32. Op. cit., Sgard. p. 278.
33. Roland Bourneuf. "L'organisation de l'espace dans le roman". in Études Littéraires 3. (1970), p. 83.
34. Op. cit., Sgard. p. 277.
35. Op., cit., Butor. p. 96.
36. Op. cit., Weisgerber. p. 102.
37. James P. Gilray, "Prévost's Théopé: A Liberated Heroine in Search of Herself". The French Review, volume 60, Number 3. February 1987, p. 317.
38. Montesquieu. "Essai sur le goût" in Métamorphoses du Cercle. Georges Poulet. Édition Plon, Paris, 1961. p. 92.

Deuxième partie

LA STASIS DE JULIE

1. Espace épistolaire.

"Je ne reçois jamais une de vos lettres qu'aussitôt nous ne soyons ensemble".
(Sénèque à Lucilius)

Dans son ouvrage critique sur La Vérité en peinture, Jacques Derrida s'interroge sur la possibilité d'une liaison entre le titre et le contenu d'une "oeuvre", ce qui renvoie à l'épigramme tiré de Sénèque dans lequel la liaison entre celui qui envoie la lettre tout en assumant le titre et son contenu s'opère immédiatement dans la conscience de celui qui lit la lettre. Voici le passage de Derrida:

Que se passe-t-il quand on intitule une 'oeuvre d'art'? Quel est le topos du titre? A-t-il lieu et où quant à l'oeuvre? Sur le bord? hors bord? sur la bordure interne? dans un par-dessus-bord remarqué et réappliqué, par inter-vagination, au-dedans, entre le centre présumé et la circonférence? ou entre l'encadré et l'encadrant du cadre? Est-ce le topos du titre, comme d'un cartouche, commande l'"oeuvre" depuis l'instance discursive et judiciaire d'un hors-d'oeuvre, depuis l'exergue d'un énoncé plus ou moins directement définitionnel, et même si la définition opère à la manière d'un performatif? Ou bien le titre joue-t-il à l'intérieur de l'espace de l'"oeuvre", inscrivant la légende à prétention définitionnelle dans un ensemble qu'elle ne commande plus et qui le constitue, lui, le titre, en effet localisé? ¹

Quand Rousseau choisit le nom moderne de Julie, le liant par un "ou" alternatif à l'ancienne Héloïse, l'objet du titre de son roman commande immédiatement son "oeuvre" inscrivant à "l'intérieur de son espace" "la légende à prétention définitionnelle". "L'instance discursive" établie, il a recours au cadrage sur lequel le thème va opérer. La topographie romanesque proposée, "une petite ville au pied des Alpes", pose la dimension spatiale de l'"oeuvre". Le

lieu, "la petite ville", est situé en perspective dans un espace même tridimensionnel, "au pied des Alpes". Le lieu de l'énoncé reste physiquement "la place", le point fixe du personnage-femme, situé "au pied des Alpes" du commencement à la fin du roman. Que fait-elle pour étendre la sphère de son influence spatiale? et réussit-elle à atteindre la totalité de l'espace romanesque sans souffrir l'effet néfaste du déracinement? La réponse se trouve dans la forme discursive de l'"oeuvre"-la lettre.

Rousseau connaît les lettres de l'ancienne "pécheresse", séduite par le beau parler d'Abélard que précède un contact physique. Chez Rousseau, le contact spirituel précède le contact physique des amants. L'amante soumise du douzième siècle devient l'autoritaire Julie, le "terrible" Abélard se transforme en un Saint-Preux soumis, un véritable héros courtois, l'impertinente Héloïse qui abandonne son oncle sans aucun scrupule se transforme en une fille rangée et attachée au sol paternel. Avec Julie, la femme romanesque prend plus d'ampleur. Son espace intrinsèque ne se réduit plus à l'émotion pure. Dans l'oeuvre de Rousseau Julie assume le rôle d'Abélard; elle dicte les règles de conduite entre les amants. Au douzième siècle c'est Abélard qui impose l'éloignement à Héloïse, lui donnant pour tout espace un couvent. Au dix-huitième siècle il n'y a que Julie et les lettres qui modulent l'étendue de l'espace romanesque pour réhabiliter une morale profanée par la présence de l'amant en lui imposant un itinéraire. Dans Forme et signification, Jean Rousset pense que:

C'est ici le premier degré du renoncement de Julie-Pauline à Saint-Preux-Sévère et la première épreuve imposée par Julie-Astrée à Saint-Preux-Céladon, première étape de cet itinéraire de l'amour courtois, où la Dame guide le héros vers la perfection au long d'un parcours qui suppose la séparation et la communication à distance; on conçoit qu'à cette situation rien ne se prêtât mieux que l'échange de lettres [...]. la séparation n'exclut pas une plus étroite union des âmes; aussi les lettres peuvent-elles être d'amers mais vivants substituts de présence.²

L'"itinéraire" que Julie impose à Saint-Preux éloigne le danger qui menace la réputation mondaine de l'héroïne sans pourtant garantir une distance. La fonction des lettres dans Julie est d'abolir la distance physique qui sépare les personnages. La structure du roman repose surtout sur les lettres que Julie, Saint-Preux et Claire échangent entre eux. C'est par conséquent de leur forme qu'il faudrait extraire la signification des rapports spatiaux qui existent entre les personnages.³ Pour le trio Julie-Saint-Preux-Claire la fonction des lettres est de donner l'illusion de présence, avec un choix de mots qui traduisent parfaitement l'état actuel de celui qui les reçoit. On a très souvent l'impression que la lettre de Julie contient le langage de Saint-Preux ou que celle de Claire traduit l'état d'âme de Julie. Si la lettre en tant qu'objet de communication intime abolit la distance physique entre deux êtres, son contenu fait pénétrer à l'intérieur de celui qui la reçoit et crée de cette sorte un espace absolu de communication entre les personnages: un espace épistolaire. Dans les rapports spatiaux des deux amants l'espace épistolaire s'accomplit à l'aide de la lettre et de la distance spatiale qui sépare les amants et qui devient espace absolu de présence à cause de la puissance qu'a la lettre de suggé-

rer la présence de l'objet aimé à n'importe quelle distance. Au début la correspondance est linéaire. Les lettres vont à Julie ou viennent de Julie. Elle existe déjà comme raison principale de l'échange des lettres. L'amour est l'origine de cette communication verbale. Il abolit la distance sociale qui existe entre les deux amants et prétend abolir la distance biologique aussi. Dès qu'ils s'appartiennent physiquement il ne s'agit plus de deux êtres séparés. "Vous" et "moi" n'existe pas dans leur langage, il n'y a qu'un seul être. C'est une création androgyne de l'être humain à l'aide de la pénétration intime que permet la lettre. Ce n'est que par l'amour qu'on est capable d'absorber autrui en soi, au niveau physique aussi bien qu'au niveau de l'âme.

Tout d'abord la lettre rapproche Julie et Saint-Preux au niveau de l'âme.⁴ Elle communique au coeur les sentiments qui le font languir. Mais Julie sait-elle créer la présence de l'objet aimé et en a-t-elle les moyens? Quand elle se fait femme-Pygmalion, Julie crée la présence de l'objet aimé par le seul contact des yeux avec l'espace qui l'entoure. Ce n'est que la première phase de la création artistique pygmalionienne, la seconde est incorporée dans l'artiste. Julie n'a pas besoin de donner vie à ce qui existe déjà en elle. Voici comment elle s'y prend:

Oui, mon ami, nous serons unis malgré notre éloignement; nous serons heureux en dépit du sort. C'est l'union des coeurs qui fait leur véritable félicité; leur attraction ne connoit point la loi des distances, et les nôtres se toucheraient aux deux bouts du monde. Je trouve, comme toi, que les amans ont mille moyens d'adoucir le sentiment de l'absence, et de se rapprocher en un moment. Quelquefois même on se voit plus souvent encore que quand on se voyoit tous les jours; car sitôt qu'un des deux est seul, à l'instant tous deux sont ensemble. Si tu goûtes ce plaisir tous les soirs,

Je le goute cent fois le jour; je vis plus solitaire, je suis environnée de tes vestiges, et je ne saurois fixer les yeux sur les objets qui m'entourent, sans te voir tout autour de moi.

L'imagination ajoutée à l'espace qui a une fois conté Saint-Preux égale pour Julie l'objet aimé. Mais que se passe-t-il quand l'imagination ne peut pas satisfaire le besoin de présence physique ou que l'espace où se trouve l'amant ne contient aucun objet familier? Il y a alors la lettre. La lettre crée un espace romanesque vécu et communiqué en même temps qui devient lieu de rencontre de celui qui envoie et de celui qui reçoit la lettre. C'est Julie surtout qui connaît l'art de revivre de sa propre écriture, se recréer à l'aide de la parole écrite, où elle met plus que son coeur, son corps. Voici l'effet qu'elle produit sur Saint-Preux.

Mais comment ne te connoître en lisant tes lettres? Comment prêter un ton si touchant et des sentiments si tendres à une autre figure que la tienne? A chaque phrase ne voit-on pas le doux regard de tes yeux? A chaque mot n'entend-on pas ta voix charmante? Quelle autre que Julie a jamais aimé, pensé, parlé, agi, écrit comme elle? Ne sois donc pas surprise si tes lettres qui te peignent si bien font quelquefois sur ton idolâtre amant le même effet que ta présence. En les relisant je perds la raison, ma tête s'égaré dans un délire continuel, un feu dévorant me consume, mon sang s'allume et petille, une fureur me fait tressaillir. Je crois te voir, te toucher, te presser contre mon sein... objet adoré, fille enchanteresse, source de délice et de volupté, comment en te voyant ne pas voir les houris faites pour les bienheureux? (p. 244).

Dans le roman épistolaire de Rousseau on ne reçoit pas les lettres comme des inconnues qu'il faut considérer longuement pour en devenir familier. Avant de les ouvrir on sait déjà à quoi s'attendre et le contenu ne fait que rendre plus palpable la présence de celui qui s'annonce sur l'enveloppe. Il s'ensuit que les hommes et les femmes

de Rousseau doués d'un talent de "gribouillage", ne sont pas comme les hommes et les femmes de Richardson "victimes d'un besoin extraordinaire de se regarder vivre", pour "lesquels écrire des lettres a plus d'importance que la vie elle-même" et pour lesquels "écrire des lettres est exactement ce qu'on veut dire par vivre"⁶. Écrire pour Julie et Saint-Preux, pour Claire au niveau de l'âme, signifie vivre en autrui, suppléer à l'aide de la lettre à l'absence forcée ou inévitable, se mettre à côté de celui qui manque par la magie du langage.

L'enthousiasme de Julie pour ce nouvel espace dans la communication avec Saint-Preux augmente de lettre en lettre. Dans la seconde partie elle croit avoir trouvé le moyen de se faire palpable, matérialiser cette illusion de présence par "un petit meuble" qu'elle envoie à Saint-Preux, "une espèce d'amulette" qu'il faut "contempler tous les matins un quart d'heure jusqu'à ce qu'on se sente pénétré d'un certain attendrissement. Alors on l'applique sur ses yeux, sur sa bouche, et sur son coeur" (p. 261). Jalouse du "mauvais air du pays galant" où Saint-Preux subit un exil volontaire, Julie lui propose une sorte de fétichisme qui doit satisfaire les sens de l'amant par la communication de l'impression de leurs baisers "à plus de deux cents lieues" de distance. Julie essaye d'établir le contact physique à distance par un petit portrait⁷ qu'elle envoie à Saint-Preux à Paris, compensation factice d'un dynamisme interdit du corps. La première réaction de Saint-Preux à la vue du portrait de Julie justifie pleinement la stratégie spatiale de l'amante: "Julie!... O ma Julie!... le voile est déchiré...je te vois...je vois tes divins attraits!" (p. 279). Si les lettres ne réussissent qu'à tenir lieu de présence de l'objet aimé, le

portrait en est une véritable apparition aux traits divins. La "communication" a donc lieu selon l'idée exacte de Julie. Voici pourtant les réaction de Saint-Preux:

Ma bouche et mon coeur leur rendent le premier hommage, mes genoux fléchissent... charmes adorés, encore une fois vous aurez enchanté mes yeux. Qu'il est prompt, qu'il est puissant, le magique effet de ces traits chéris! Non, il ne faut point comme tu pretens un quart d'heure pour sentir; une minute, un instant suffit pour arracher de mon sein mille ardens soupirs, et me rappeler avec ton image celle de mon bonheur passé... Je crois en le voyant te revoir encore; je crois me retrouver à ces momens délicieux dont le souvenir fait maintenant le malheur de ma vie, et que le Ciel m'a donnés et ravis dans sa colère! (p. 280)

Il y a donc le souvenir qui ranime chez Saint-Preux la douleur de l'absence. Les tourments interrompus par cet instant d'illusion ne deviennent que plus sensibles. A force de l'inonder de ses pleurs et de l'accabler de sa tristesse de l'absence de l'être réel, Saint-Preux croit pourtant ranimer le portrait pour lui communiquer à distance tous ses transports.

Dieu! quels torrens de flammes mes avides regards puisent dans cet objet inattendu! ô comme il ranime au fond de mon coeur tous les mouvemens impétueux que la présence y faisoit naître! ô Julie, s'il étoit vrai qu'il put transmettre à tes sens le délire et l'illusion des miens... Mais pourquoi ne le feroit-il pas? Pourquoi des impressions que l'âme porte avec tant d'activité n'iroient-elles pas aussi loin qu'elle? Ah, chere amante! où que tu sois, quoi que tu fasses au moment où j'écris cette lettre, au moment où ton portrait reçoit tout ce que ton idolatre Amant adresse à ta personne, ne sens-tu pas ton charmant visage inondé des pleurs de l'amour et de la tristesse? Ne sens-tu pas tes yeux, tes joues, ta bouche, ton sein, pressés, comprimés, accablés de mes ardens baisers? Ne te sens-tu pas embraser toute entiere du feu de mes levres brulantes! (p. 280).

Grâce au portrait Julie réussit en effet à établir le contact physique qui manquait dans les lettres. Ce contact ne se limite pas uniquement à l'amat mais revient à l'amante aussi. Julie ne se fait

posséder que si elle est certaine d'avoir l'échange de cette possession. Quand Julie apprend finalement que Saint-Preux a reçu son portrait et connaît les transports qu'a provoqués en lui la vue de son portrait, ce "talisman" connu des deux amants, touché par chacun d'eux, devient pour Julie aussi une preuve de la proximité physique de son amant. La distance est finalement abolie, les amants se situent dans l'espace absolu des douceurs de l'amour. En prenant plus d'amplitude, l'espace épistolaire semble se réaliser d'une façon définitive et tenir lieu de rendez-vous aux amants. Voici Julie dans ce rendez-vous imaginaire:

Cent fois le jour quand je suis seule un tressaillement me saisit comme si je te sentois près de moi. Je m'imagine que tu tiens mon portrait, et suis si faible que je crois sentir l'impression des caresses que tu lui fais et des baisers que tu lui donnes: ma bouche croit les recevoir, mon coeur croit les goûter. (p. 289)

Être présente à côté de Saint-Preux devient une dette de Julie envers son amant. Impuissante à le suivre physiquement dans l'itinéraire qu'elle lui impose, Julie suit le mouvement spatial de son amant en tant que partie intégrale de son coeur. Jean Weisgerber pense que: "Dans l'espace non plus, l'union ne dépasse pas le stade de la coexistence, voire du compromis"⁸. Il schématise les ponts qui existent entre le physique et le moral dans des équivalences dont voici celle qui s'applique au passage:

"séparation des corps, mais intimité:	
proximité 'à distance'	"communion" ⁹

Pour Saint-Preux Julie est le centre et la fin du monde, attachée à jamais au sol paternel par le complexe d'Antée. Saint-Preux en

est la circonférence que le magnétisme de l'amour attire vers le centre où se situe Julie dont la personnalité attachante crée un monde en soi, le monde unique. Selon Saint-Preux:

Le monde n'est jamais divisé pour moi qu'en deux régions, celle où elle (Julie) est, et celle où elle n'est pas. La première s'étend quand je m'éloigne, et se resserre à mesure que j'approche, comme un lieu où je ne dois jamais arriver. Elle est à présent bornée aux murs de sa chambre. Hélas! ce lieu seul est habité; tout le reste de l'univers est vuide. (p. 419)

Ce passage montre une sorte d'identification de l'espace romanesque au personnage-femme. La région qui ne la contient pas n'a ni contours ni caractères particuliers; elle n'est remplie que de la durée (attente du retour vers Julie) et de l'image de la femme aimée. L'autre région, celle où se situe l'héroïne, c'est la région romanesque par excellence, la région du titre du roman-Nouvelle Héloïse au pied des Alpes-plénitude. L'étendue, le caractère physique et humain particulier de cette région s'agencent autour de l'héroïne qui en fait une unité distincte du reste du monde, le seul point d'attraction du héros.

Quand Julie meurt, elle envoie à Saint-Preux une dernière lettre, prenant rendez-vous avec lui dans l'espace épistolaire qu'ils ont créé, avant d'en prendre un dans l'espace infini de l'imagination-région particulière du personnage-femme dont elle promet de remplir le "vuide":

Quand tu verras cette Lettre, les vers rongeront le visage de ton amante, et son coeur où tu ne seras plus. Mais mon âme existeroit-elle sans toi, sans toi quelle félicité goûterois-je? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre, nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente. Trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois (p. 743).

C'est ici évidemment le dernier effort de Julie pour recréer l'espace épistolaire en y renonçant à jamais. Pour que le premier contact physique enchanteur retienne ses charmes, il faut l'empêcher de devenir une routine qui s'use avec le temps. Ayant pressenti le danger du rapprochement physique dans leur promenade à la Meillerie, c'est Julie cette fois qui entreprend l'itinéraire, dans l'au-delà. C'est là seulement que les deux amants peuvent être unis à jamais¹⁰, esprits sans corps, maudits de ne jouir que de la vertu. Ce n'est donc pas par hasard que la dernière lettre de Julie va à Saint-Preux. Grâce à ce dernier effort pour recréer l'espace épistolaire, Julie revient se mettre à côté de son amant, elle prend avec lui le rendez-vous éternel. Ainsi, Julie qui est le symbole du "topos" du roman de Rousseau et qui se situe dans son centre parvient à l'aide de l'espace épistolaire à la circonférence de l'univers romanesque aussi. L'encadré du sous-titre se tient uniquement comme point où l'héroïne se situe physiquement. L'encadrement définitif de l'univers romanesque n'est visible que pour le héros. Quant à l'héroïne, elle y tient lieu de signe. Saint-Preux en est pleinement conscient. Voici comment il explique le phénomène Julie:

J'ai passé quatre fois la ligne; j'ai parcouru les deux hémisphères; j'ai vu les quatre parties du monde; j'en ai mis le diamètre entre nous; j'ai fait le tour du globe et n'ai pu vous échapper un moment. On a beau fuir ce qui nous est cher, son image plus vite que la mer et les vents nous suit au bout de l'univers, et partout où l'on se porte avec soi l'on y porte ce qui nous fait vivre (p. 412)

Quand l'espace épistolaire n'existe pas, il y a la mémoire. Quand Julie n'existe plus il y a l'attente de la réunion définitive dans les

"espaces infinis" de l'imaginaire.

2. Créer à partir de l'espace.

Les rapports Julie-espace romanesque peuvent être considérés comme illustration des relations spatiales qu'elle entretient avec les autres personnages du roman. Julie est douée d'une âme expansive qui cherche à se répandre sur tous ceux qui l'entourent. Le principe de la centralité appliqué à la disposition des personnages dans l'univers romanesque trouve en Rousseau son véritable théoricien. Selon la théorie spatiale de Rousseau (formulée d'abord dans son "Traité des sphères" et un peu partout dans son oeuvre) "il n'y a pas un être dans l'univers, qu'on ne puisse, à quelque égard, regarder comme centre de tous les autres"¹¹. Dans la représentation spatiale des personnages dans La Nouvelle Héloïse¹², Rousseau essaie de réconcilier l'étendue cartésienne¹³ avec le principe de la centralité à l'aide de la forme épistolaire. Séparés qu'ils sont de l'observateur, les personnages "peuplent" l'espace comme des accidents locaux, des points remarquables-si tout au moins l'observateur ubiquitaire veut les remarquer. Chacun est placé dans un domaine plus ou moins spécifique, plus ou moins étendu, mais tous sont égaux à priori pour l'oeil détaché de l'observateur impartial"¹⁴. Les personnages de La Nouvelle Héloïse viennent se placer dans l'univers romanesque d'un domaine déjà établi en tant que centre et qui cherche à élargir sa circonférence. Mais au fur et à mesure que ces personnages se multiplient, leur attention se concentre sur un seul d'entre eux qu'ils choisissent vo-

lontiers comme "leur centre", et c'est le personnage de Julie. Elle possède "ce je ne sais quoi d'inexprimable, d'enchanteur" répandu sur toute sa personne pour faire tourner la tête à tout le monde, sans paraître même y songer" (p. 84). Georges Poulet pense que le personnage de Julie mérite plus qu'un autre (et certainement plus que Saint-Preux) le titre de personnage central du roman:

C'est autour d'elle que se groupent les autres personnages. La sympathie qui émane de sa personne, attire les êtres; les pénètre, les change, et les maintient pourtant à distance, à leur place, qui est celle des planètes dans un système solaire. Tout participe au merveilleux principe d'unité rayonnante, qu'elle incarne. En elle, une fois de plus, Rousseau trouve une image adéquate du bonheur: le bonheur c'est un principe central de bienveillance, qui s'irradie sur les êtres alentour, qui les intériorise, de sorte qu'en eux et au milieu d'eux l'esprit se retrouve comme un espace intérieur émané de lui¹⁵.

Se tenant au centre d'un espace social vers lequel convergent les autres personnages, Julie y trouve un abri pourtant, où son âme répandue en apparence peut se cacher et se récupérer. Car tout en s'ouvrant à chacun Julie tient à couvert sur son "voile de sagesse" un secret qui ne sera révélé qu'après sa mort. Ceci est étroitement liée à la création de Julie par rapport à l'espace qui s'étend en dehors du foyer paternel. Dès qu'elle se donne à Saint-Preux, Julie est prête, du point de vue passionnel, à le suivre au bout du monde. L'est-elle pourtant du point de vue éthique? et ne cherche-t-elle qu'à se situer dans un espace des douceurs de l'amour où le couple des amoureux se suffit à lui-même? Certainement pas. Julie préfère recréer l'espace familial (car l'amour fertile avec Saint-Preux tend vers la création d'une famille avant tout) comme une continuité et non comme un espace euclidien dont les parties sont exclusives les

unes des autres: "Est-ce en plongeant le poignard dans le sein d'une mère" (p. 140) qu'on commence à bâtir sa propre demeure? Pour Julie ce serait se détruire par rapport à l'espace sur lequel elle se projette que de commencer à bâtir sur les ruines de l'ancien. "Celle qui déshonore sa famille apprendra-t-elle à ses enfants à l'honorer?" (p. 140). Ainsi elle se sert de tous les moyens possibles, malgré le dynamisme intrinsèque qui la pousse à se créer un espace familial selon son idée, pour imiter le modèle familial d'où elle sort¹⁶. Deux fois dans le roman Julie reconnaît une sorte de complexe d'Antée qui la tient clouée sur place et qui détermine sa stasis spatiale. Une fois avant son mariage à Wolmar elle avoue à Saint-Preux qu'elle ne désertera "jamais la maison paternelle".

Vers la fin du roman, à propos du mariage du frère de Claire d'Orbe, Julie veut engager son cousin à faire les noces à Clarens: "Car je te déclare" dit-elle à Claire, "qu'à quelque prix que ce soit je ne veux pas quitter ma famille" (p. 635). Pourtant, la création de Julie par rapport à l'espace n'est pas tout-à-fait traditionnelle. Tout en se tenant dans le cercle de sa famille (dans le foyer paternel aussi bien que dans le domaine familial qu'elle a créé avec Wolmar) elle ne cesse pas de se projeter dans un espace libre où elle serait située à côté de Saint-Preux. Cet état d'âme se reflète dans les rapports Julie-espace et se manifeste pour la première fois dans le bosquet de Clarens. Julie est obligée de cacher sa passion pour Saint-Preux qu'elle voudrait afficher devant tout le monde. Dans le bosquet de Clarens, elle trouve un lieu idéal du domaine paternel qui abrite son plaisir solitaire devenu soudain conscient et qui a besoin de se cacher du monde. Julie a besoin de l'intimité et de la confiance du

bosquet pour donner à Saint-Preux une première marque de sa passion. Le bosquet fait disparaître la honte, les amants ne s'y sentent plus surveillés par les regards curieux des autres, et il n'exige pas d'eux qu'ils lui rendent compte de leurs actes. C'est d'un lieu-besoin qu'il s'agit ici où l'on se sent être tel que l'on est et où toute existence extérieure reste inaperçue. Dans sa stratégie spatiale rigoureuse selon laquelle le monde intime doit se tenir à l'abri de l'être Julie ne peut se procurer que des espaces d'une minute où l'amour ne fait que s'enflammer de plus en plus. Elle n'arrive à accommoder un espace plus durable à l'expression de l'amour qu'à l'intérieur du domaine paternel, et plus particulièrement dans sa chambre, cadre intime que Saint-Preux décrit comme une extension plus détaillée de l'objet aimé:

Que ce mystérieux séjour est charmant! Tout y flatte et nourrit l'ardeur qui me dévore. O Julie! il est plein de toi, et la flame de mes desirs s'y repand sur tous tes vestiges. Oui, tous mes sens y sont enivrés à la fois. Je ne sais quel parfum presque insensible, plus doux que la rose, et plus léger que l'iris s'exhale ici de toutes parts. J'y crois entendre le son flatteur de ta voix. Toutes les parties de ton habillement éparses présentent à mon ardente imagination celles de toi-même qu'elles recellent. Cette coiffure légère que parent de grands cheveux blonds qu'elle feint de couvrir; cet heureux fichu contre lequel une fois au moins je n'aurai point à murmurer; ce deshabillé élégant et simple qui marque si bien le goût de celle qui le porte; ces mules si mignonnes qu'un pied souple remplit sans peine; ce corps si délié qui touche et embrasse... quelle taille enchanteresse... au devant deux légers contours... Ô spectacle de volupté... Julie! ma charmante Julie! je te vois, je te sens par tout, je te respire avec l'air que tu as respiré; tu penetres toute ma substance; que ton séjour est brûlant et douloureux pour moi (p. 147).

C'est la deuxième fois dans le roman que Julie prend dans le langage de Saint-Preux les qualités d'un élément spatial: la première

fois il la compare à un lac, espace fluide et profond, et la deuxième avec sa chambre, espace statique qui invite au plaisir et au repos. Plus tard il la comparera au soleil.

L'expérience de Julie dans le bosquet de Clarens lui inspire une attitude créatrice par rapport à l'espace. L'Elysée de Clarens, situé à quelques pas du bosquet devient, dans la seconde phase du devenir romanesque de Julie, le produit de l'ensemble des sensations qu'elle ressent dans le tourbillon de vie complexe où elle est jetée. Tout ce que Julie crée prend une forme idéale, en accord avec son état d'âme. Mais tout ce qu'elle crée donne l'impression d'une oeuvre d'art plutôt que de reflet d'une réalité vécue. Dans l'espace social qui semble se former autour d'elle avec une parfaite aisance elle emploie tout son être, tout son art de vivre basé sur le principe de la vertu. Elle sacrifie son bonheur personnel au bonheur du groupe.

Devoir, honneur, vertu, tout cela ne me dit plus rien; mais pourtant je ne suis point un monstre; je suis foible et non dénaturée. Mon parti est pris, je ne veux désoler aucun de ceux que j'aime. Qu'un père esclave de sa parole et jaloux d'un vain titre dispose de ma main qu'il a promise; que l'amour seul dispose de mon coeur, que mes pleurs ne cessent de couler dans le sein d'une tendre amie. Que je sois vile et malheureuse; mais que tout ce qui m'est cher soit heureux et content s'il est possible. Formez tous trois ma seule existence, et que votre bonheur me fasse oublier ma misère et mon desespoir (p. 335).

Dans ses relations avec Wolmar Julie continue le même jeu. Tout en lui transmettant la partie qui lui est due en tant que son époux, elle réussit à le tenir à distance, interposant entre lui et elle "un voile de sagesse et d'honnêteté" qui fait tant de replis autour

de son coeur qu'il n'est plus possible à l'oeil humain d'y pénétrer, pas même au sien propre" (p. 509). Selon Georges Poulet, ce que Julie donne de soi suffit pour le bonheur du groupe et Julie a pleinement conscience de sa position de "centre générateur du bonheur"³⁷. Mais suffit-il au sien? Elle le dit, et elle agit de sorte qu'on la croit. Elle voit son entourage comme une "félicité que Dieu m'envoyait en ce monde" (p. 688). Elle est le centre autour duquel gravitent son père, ses enfants, sa cousine, son mari, Milord Edouard, Saint-Preux, Fanchon même et les domestiques. En leur ouvrant son coeur Julie réussit à faire contenir dans sa "petite chambre" tout ce qu'il y a de "meilleur sur la terre". Voici le passage où Julie décrit ce "monde singulièrement replié sur lui même"¹⁸ au moment où son âme en prépare une sortie:

Je suis environnée de tout ce qui m'intéresse, tout l'univers est ici pour moi; je jouis à la fois de l'attachement que j'ai pour mes amis, de celui qu'ils me rendent, de celui qu'ils ont l'un pour l'autre; leur bienveillance mutuelle ou vient de moi ou s'y rapporte; je ne vois rien qui n'étende mon être et rien qui le divise; il est dans tout ce qui m'environne, il n'en reste aucune portion loin de moi; mon imagination n'a plus rien à faire, je n'ai rien à désirer; sentir et jouir sont pour moi la même chose; je vis à la fois dans tout ce que j'aime, je me rassasie de bonheur et de vie (p. 689).

Aussi, dans tous les éléments qui forment l'Elysée de Julie, elle met une partie de soi, il n'y a rien dans son jardin qu'elle n'a pas touché, rien qui ne révèle une nature tranquille en apparence mais bouillant d'une source secrète de vie¹⁹, extérieure au jardin. De même, la vie de Julie ne se perpétue selon son idéal de vertu qu'à cause de l'intervention spirituelle de Dieu. L'esprit et l'eau sont bien déterminés ici comme symboles de vie, d'une vie selon

les règles de la conscience sociale.

Le jardin de Julie est la partie la plus discutée du roman de Rousseau. André Blanc en a fait une lecture au niveau de Saint-Preux, qui aboutit à une vision extravagante de l'Elysée en tant que "projection de la féminité et, plus précisément, du sexe de Julie"²⁰. Au niveau sémantique, René Pomeau voit le jardin comme "une forêt vierge qui ferme à clé". Il appartient aux "asiles plus restreints" de La Nouvelle Héloïse, qui doivent "assurer une thérapeutique des âmes"²¹.

Je vais essayer ici une lecture du jardin du point de vue de Julie et en sondant sa profondeur psychologique je verrai l'Elysée comme le lieu de rencontre des deux amants qui les contient, en même temps, dans les éléments dont il est composé. Julie et Saint-Preux sont incorporés dans les éléments qui composent l'Elysée comme deux incarnations de la nature, inséparables par l'esprit et le coeur, dont la proximité physique n'est possible que dans un monde imaginaire. Pour rendre ce monde imaginaire palpable, Julie (pour qui la présence de l'objet aimé devient une obsession étouffée) l'incarne dans les éléments naturels du jardin. L'arrangement du jardin à l'anglaise et l'effort physique qu'il exige épuisent l'énergie passionnelle insouviée. Dès qu'il existe, le jardin devient la compensation du monde idéal rêvé de l'héroïne et étouffe en elle l'appel de l'ailleurs. Le besoin de Julie d'un domaine naturel tel que l'"éden" peut être considéré comme substitution du paradis terrestre perdu où elle a commis son "péché" et qu'elle est en train de recréer dans son "exil" avec tous les éléments qui le caractérisaient auparavant. Julie commence les travaux sur le jardin immédiatement après la mort de sa mère, quand elle perd à jamais l'espoir d'être à Saint-Preux, et les reprend plus assidument après son mariage. Parallèlement à la création du

jardin se fait l'oubli du bosquet de Clarens où Julie donne à Saint-Preux son premier baiser , conservé à jamais dans la conscience de la jeune fille comme image de la pureté avant la "chute". Le bosquet de Clarens devient ainsi un non-lieu, enterré à jamais dans la mémoire. L'Elysée de Clarens est au contraire un lieu-espoir où le rapprochement physique des amants se prépare. Cultivé sur un terrain vierge, entouré de montagnes, enclos par des arbres et des haies il incorpore tous les éléments nécessaires pour y faire pousser une vie indépendante. C'est là cet espace-abri que Julie voudrait avoir pour soi, pour pouvoir le partager uniquement avec Saint-Preux. C'est à lui qu'elle pense en y appliquant ses talents de jardinière, y plantant différentes sortes d'objets vivants, symboles du passé du couple, contrarié par la société, mais enclos en eux comme dans un seul personnage, puisant leur propre vie d'eux-mêmes. Selon Georges Poulet, dans le jardin de Julie, "rien n'est donc plus important ni plus typique que ce mouvement de repli et de resserrement, qui est l'inverse même de l'expansion antécédente. (celle vers Dieu) . Il a pour cause une amère déception. Néanmoins il est loin d'être dénué de tout sentiment d'espérance"²². Rien n'est plus adéquat au "mouvement de repli" de Julie que le jardin à l'anglaise sur lequel elle modèle sa création spatiale. Car le jardin anglais aide l'être humain à se rassembler en soi, à établir un contact intime avec sa propre création. Par la mémoire appliquée au vif, Julie rassemble dans son éden son imagination dispersée autour du globe, avec celui qui porte en lui les mêmes sensations du passé. C'est cet objet qu'elle essaie d'incorporer dans l'aspect sauvage du jardin. Le Saint-Preux qui a toutes les qualités d'un honnête homme

mais qui n'est qu'un rôturier dont la présence auprès de Julie est rendue non-appropriée tout au long du roman. Quand Saint-Preux entre dans l'Elysée de Julie, ce qui le frappe tout d'abord c'est l'incompatibilité de vies diverses sur un terrain qui n'affiche nullement sa source.

Ce lieu, quoique tout proche de la maison est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'entourne ne permet point à l'oeil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clé. A peine fus-je au dedans que la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtes, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues. (p. 471).

C'est Adam qui se retrouve dans son élément naturel, d'où doit émaner sa contrepartie féminine, existant en lui et dans les objets qu'elle a créés. L'Elysée de Clarens est un prétendu verger, donc la nourriture qui soutient la vie n'en est pas exclue. Ce verger garde toujours une "agréable sensation de fraîcheur", cette même fraîcheur qui fait se perpétuer l'amour des jeunes gens malgré les obstacles. Peggy Kamuf voit un symbole de l'amour perpétué dans le "gazouillement d'eau courante", qui coule incessamment d'un bout à l'autre du jardin d'une profondeur invisible à l'oeil du spectateur. Il y a aussi le "chant de mille oiseaux", symbole du message amoureux que Julie voudrait communiquer à l'amant perdu dans les océans. Le fait que l'Elysée a l'air le plus sauvage, le plus solitaire de la nature va ensemble avec les sensations enfermées au plus profond de l'âme de l'héroïne, sensations passionnelles rudimentaires d'une nature aimante et qui se fait aimer. De là vient l'impression de Saint-Preux d'être "le premier mortel qui jamais eût pénétré

dans ce désert" (p. 471). Le coeur de Julie était un désert avant que Saint-Preux l'eût fertilisé de son amour, c'est lui en effet "le premier mortel" qui s'y est installé. d'après l'ordre naturel et contre la loi sociale. L'exclamation de Saint-Preux: "Julie, le bout du monde est à votre porte! (p. 471) est une affirmation de la mobilité de l'esprit de Julie. Comme elle ne peut pas suivre Saint-Preux dans son voyage autour du monde, Julie reproduit dans son jardin, par une sorte de télépathie sensible, tout ce que son amant rencontre dans son voyage réel autour du monde. Dans ce contexte l'eau du jardin de Julie, source d'une vie si abondante, symbolise cette eau qui a longtemps soutenu la vie tourmentée de Saint Preux et qui est une liaison avec le vieux continent où se trouve Julie²³, comme le gazouillement d'eau courante est une liaison du nouveau monde de Julie avec l'ancien, le jardin. Julie est la surintendante de l'Elysée, elle en a l'entière disposition. Welmar ne lui offre qu'une main forte pour qu'elle soit capable d'y appliquer ses propres talents. Le terrain qui lui a servi à faire le jardin était aride, avec peu d'arbres, donnant peu d'ombre. Elle l'a habillé, paré, fleuri, arrosé. N'a-t-elle pas fait la même chose avec Saint-Preux? Elle a civilisé un sauvage qui l'aurait possédée sans aucun droit. Elle lui a fait accepter la patience, les lois de sa famille, son mariage, sa vertu, jusqu'à ses enfants comme les siens propres. Il possédait toutes ses qualités en lui, mais il fallait un peu de soin de la part de Julie pour qu'elles pussent prendre en lui leurs propres racines. Ainsi, quoique le jardin semble pousser tout seul, Julie confesse à Saint-Preux qu'il est

vrai que "la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aye ordonné" (p. 472). Rejetons un coup d'oeil sur le commencement de sa liaison avec Saint-Preux. L'amour s'est installé tout naturellement dans le coeur des jeunes amants, mais c'est Julie qui lui a imposé des lois avec des proximités physiques qui le nourrissaient d'une passion éphémère et des distances qui l'affermis-
 saient dans une continuité rendue impossible par la présence quotidienne de l'objet aimé.

La personnification de l'amant se fait donc ici à travers l'illusion. Dans la description du jardin cette illusion tient presque du rêve: "Le gazon verdoyant, épais, mais court et serré étoit mêlé de serpolé, de baume, de thym, de marjolaine, et d'autres herbes odorantes" (p. 473). Une herbe molle qui adoucit le pas, des odeurs qui le transportent dans des sphères supérieures, l'homme n'y sent plus le poids réel de son corps. C'est comme s'il marchait sur les sentiers du rêve. C'est du rêve aussi et des sensations passées que l'amour des deux amants se nourrit. Il y a dans ce jardin "des touffes obscures, impénétrables aux rayons du soleil, comme dans la plus épaisse forêt" (p. 473). Y-a-t-il un oeil humain dans la Nouvelle Héloïse qui puisse pénétrer le coeur de Julie? Les mots "flexible", "recourber", "prendre racine" de la description des arbres qui composent les touffes de l'Elysée sont autant de signes révélateurs de la nature de celle qui en est devenue le possesseur. La flexibilité est le caractère par excellence de Julie. Son coeur aimable fléchit vite sous les instances de ceux qu'elle aime. Elle est douce, bienveillante, juste comme les touffes de la forêt épaisse de son jardin "formées des arbres de bois le plus flexible" (p. 473) dont on a fait

recourber les branches. Le secret de cette entreprise pygmalionienne est dans la rencontre tellement souhaitée de l'artiste et de sa création. Quand Saint-Preux y retourne tout seul avec la clé du jardin que Julie lui a donnée, il y retrouve en effet son amie²⁴, sa créatrice qu'il doit commencer à connaître: "Tout ce qui va m'environner est l'ouvrage de celle qui me fut si chère. Je la contemplerai tout autour de moi. Je ne verrai rien que sa main n'ait touché; je baiseraï des fleurs que ses pieds ont foulées; je respirerai avec la rosée un air qu'elle a respiré; son goût dans ses amusemens me rendra présens tous ses charmes, et je la trouverai partout comme elle est au fond de mon coeur" (p. 486). La deuxième rencontre à la manière du bosquet se réalise finalement. Dans l'Elysée les amants sont cachés aux yeux du monde, abrités de partout dans ce lieu naturel où l'homme se concentre sur soi et où il n'y a aucune intervention de l'extérieur.

Est-ce que cette nature restreinte, projection spatiale de l'univers intrinsèque garantit la stasis de Julie? Malgré Clarens, société idéale créée par Julie et malgré le jardin, modèle en miniature du monde, l'héroïne ne peut pas cesser de se créer par rapport à l'espace. Le besoin d'atteindre d'autres sphères de la vie a une cause très profonde.

Une langueur secrète s'insinue au fond de mon coeur; je le sens vuide et gonflé, comme vous disiez autrefois du votre; l'attachement que j'ai pour tout ce qui m'est cher ne suffit pas pour l'occuper, il lui reste une force inutile dont il ne sait que faire. Cette peine est bizarre, j'en conviens: mais elle n'est pas moins réelle. Mon ami, je suis trop heureuse: le bonheur m'ennuy (p. 694).

Cet ennui n'est pas sans cause secrète. L'inquiétude de Julie vient d'un désir qu'elle ne sait pas nommer: elle sait pourtant que c'est son coeur qui ignore ce qui lui manque. Impuissante à se détacher physiquement d'un pas de tous ceux qui l'entourent, Julie ne trouve "rien ici-bas qui lui suffise" et elle se transporte déjà dans un ailleurs où son âme trouve "un nouveau ressort" où elle puise "une nouvelle vie". Ce nouvel espace où Julie se projette exclut les passions du corps. Saint-Preux parcourt le globe pour épuiser l'énergie physique accumulée dans son être à cause de l'absence de la femme aimée. Julie plonge dans l'eau du lac, espace profond et périlleux d'où elle retire son fils. "La force inutile" épuisée, elle s'élève en pensée vers la Providence et déploie son âme en verticale dans l'infini, transportée toute entière dans l'Etre suprême, dégagée complètement de "ses entraves".

Du nouveau l'espace romanesque du personnage-femme aboutit à un espace sans limites ni contours, où l'être humain ne se définit qu'en soi, avec un seul médiateur, Dieu. Tout en se donnant corps et âme à la petite société de Clarens, Julie en prépare une sortie clandestine dont Saint-Preux seul a la connaissance. C'est lui seul qu'elle va attendre dans le séjour éternel, dans un espace à deux qu'elle est libre cette fois de former selon son idée. Quant à la société de Clarens, elle sera constamment sous ses yeux. Julie croit que "son âme libre d'un corps qui jadis habita la terre" va revenir encore:

...errer, demeurer peut-être autour de ce qui lui fut cher; non pas pour nous avertir de sa présence; elle n'a nul moyen pour cela; non pas pour agir sur nous et nous communiquer ses pensées; elle n'a point de prise pour ébranler les organes de notre cerveau; non pas pour apercevoir non plus ce que nous faisons, car il faudrait qu'elle eût des sens; mais pour con-

naître elle-même ce que nous pensons et ce que nous sentons, par une communication immédiate, semblable à celle par laquelle Dieu lit nos pensées (p. 728).

Voici le mot de Dieu prononcé finalement et qui révèle un certain degré d'identification du personnage-femme avec l'être suprême. Dans cette identification elle croit trouver la force pour reconquérir sa liberté perdue et agir sans porter incessamment sur soi le regard scrutateur qui condamne. Selon Jean Starobinski, Dieu, s'il est "Juge", ne condamne pas, "il fixe l'âme dans son bonheur, lui donne plénitude de l'être, la délivre du malheur de la décision et de l'effort, lui permet de consentir à soi sans se rendre coupable, puisque, sous son regard de Juge justifiant, la transparence ne peut plus être perdue"²⁵.

Si mourir signifie pour Julie retourner à la source de son être, on pourrait alors parler de l'échec personnel de l'espace du personnage-femme dans La Nouvelle Héloïse. Cet espace se rétrécit à mesure qu'il se développe, jusqu'à ne se situer que dans l'âme du personnage. L'espace du personnage-femme se résume ici à l'espace intrinsèque de l'héroïne, celui qui se forme dans les trois premières parties du roman. Tout le reste forme un univers romanesque artificiel, fait selon l'ordre de la société et de la raison. Si Julie était libre de choisir, son monde prendrait des contours un peu différents, mais philosophe par formation, elle a bravement soutenu la cause de celui de Rousseau.

3. Les triades²⁶ de Julie.

La position centrale de Julie qui s'impose dans la structuration globale des personnages dans la Nouvelle Héloïse se forme dans la conscience du lecteur à la fin de l'oeuvre. La lecture finie, celui-ci met les personnages en corrélation les uns avec les autres et détermine la fonction de chacun d'eux par rapport au groupe. Mais si l'on veut établir les relations spatiales entre Julie et les autres personnages du roman au cours de la lecture, c'est-à-dire, au fur et à la mesure qu'ils établissent des relations spatiales les uns avec les autres, on va constater qu'avant de devenir "centre générateur du bonheur" pour tous les personnages du roman, Julie se met en relation avec trois personnages dont l'un assume une position de force (joue un rôle divin) et nuit à l'établissement spatial fixe de ces personnages en tant que trio. La formation de ces trios que j'appellerai ici triades subit une règle. Les triades ne s'engendrent pas toujours à travers les relations linéaires qui s'établissent entre les personnages. Ces rapports triangulaires se forment en fonction de ce que Tzvetan Todorov appelle "une hiérarchie de plans"²⁷ (relations familiales, passionnelles, conjugales, amicales, spirituelles) et qui dans ce cas doivent aboutir à la société des personnages romanesques habitant Clarens, "comme une image et de son monde idéal (celui de Jean-Jacques Rousseau) et de la composition de son livre"²⁸. L'établissement de ces relations triangulaires est étroitement lié aux rapports Julie-espace romanesque où l'on distingue quatre moments d'expansion

et de recul en soi auxquels correspond un agencement de personnages en groupe de trois dont l'un assume le rôle de divinité et l'autre est banni du trio. Mais comme chez Rousseau le bonheur du groupe est inséparable du bonheur de l'individu, les personnages sont obligés de subir une transformation radicale de leurs sentiments pour se rapprocher de nouveau les uns des autres et appartenir sans arrière-pensée à la société idéale telle celle de Clarens. Pour mieux comprendre ces triades par rapport à la conception de la "société" chez Rousseau je vais les diviser en deux parties: a) les trois triades de Julie et b) un espace passionnel à trois dimensions.

a) Les trois triades de Julie. Le premier moment d'expansion en dehors du foyer paternel se fait à l'aide des relations spatiales que Julie entretient avec Saint-Preux. Suit un recul en soi qui mène à l'extinction du personnage-femme à l'aide d'une maladie mortelle (la vérole) et qui aurait terminé le devenir romanesque de l'héroïne sans l'intervention bienfaitrice de Saint-Preux. La première triade se forme donc dès le début du roman. L'amant qui se fait distinguer de plus en plus dans l'entourage immédiat de Julie est conscient qu'il ne doit point "manquer au respect que je dois à vos moeurs, encore plus qu'à votre naissance" (p. 31). Le père qui revient après une longue absence établit immédiatement les limites à l'expansion sensible de la jeune fille, l'enfermant dans une sphère mentale qui doit régler ses relations sensibles à l'avenir. L'introduction du père oppose un obstacle au rapprochement physique des amants. Ses

convictions sont bien soulignées dans cette exclamation: "Quoi! Milord, un homme d'honneur comme vous peut seulement penser que le dernier rejeton d'une famille illustre aille éteindre ou dégrader son nom dans celui d'un quidam sans aïle, et réduit à vivre d'aumône" (p. 169). Selon le baron d'Etange l'expansion sensible de Julie du côté de Saint-Preux n'est qu'une réduction à zéro de sa nature sociale. Or la nature sociale est tout ce qui compte pour lui. On le croit au moins au fur et à mesure de la formation de la première triade. Progéniture de son père, devenue progéniture unique après la mort du fils, Julie est consciente que ses relations avec Saint-Preux ne peuvent se fixer dans l'espace que par son consentement. "Je ne déserterais jamais la maison paternelle" devient la formule spatiale de Julie dans ses rapports avec le père. Cette relation de dépendance se transmet plus tard à l'autre partie de la triade: "Je n'épouserai jamais un autre sans votre consentement" est la forte conviction de Julie qui l'attache d'une manière irrévocable à son amant. Le père de Julie assume dans cette triade le rôle de Dieu qui règle un univers en train de se former. Comme l'affection de Julie pour Saint-Preux est égale à celle pour son père, et qu'elle le trouve fort et vertueux et se soucie peu ou ne se soucie pas du tout de la position de force de son père par rapport à son amant, elle lui donne le même pouvoir naturel sur elle qu'elle accorde par raison sociale à son père. Pour être capable de renoncer à Saint-Preux, Julie comprend qu'elle doit apprendre à vivre selon la raison militaire de son père. Elle ne réussit à adhérer complètement ni au côté de son père ni à celui de son amant et elle est par-

tagée entre les deux du commencement à la fin du roman. Cette triade donne à Julie:

La possibilité de devenir une héroïne errante comme il s'en rencontrait tant dans les romans à l'époque. Milord Edouard, devant l'ultimatum du baron d'Etange, lui a proposé de s'enfuir: il établira les deux amants, légitimement mariés, dans un domaine qu'il possède dans le Yorkshire. Que Julie ose préférer l'homme qu'elle aime, en lui sacrifiant ses parents: elle suivrait alors sur la grande route les amoureuses d'Aristote, les héroïnes romanesque de l'abbé Prévost²⁹.

Comme Jean-Jacques dans ses rapports avec Madame de Warens, Saint-Preux serait voué à la stasis éternelle si Julie le voulait. Il trouve en elle un point de repère et autour d'elle une image du monde en miniature qui lui suffit. Dans le roman de Rousseau l'homme ne cherche à faire le tour du globe que parce qu'il a perdu ce point de repère dont la circonférence est infinie. Saint-Preux compare Julie à une "mer tranquille en apparence", sur laquelle "on se sent élevé, porté doucement et loin par un flot lent et presque insensible; on croit ne pas sortir de la place, et l'on arrive au bout du monde" (p. 676). "Quidam sans asile", Saint-Preux a besoin de se récupérer sur place, trouver un monde statique et mouvementé à la fois, un espace tranquille dont Julie est la personnification. Ainsi il retourne de son exil ayant appris le danger de mort que courait Julie, s'inocule par un baiser à la main de sa maladie et espère terminer ses jours en même temps qu'elle. Son apparition à demi réelle pendant la maladie fait se prolonger la vie de l'héroïne malheureuse et garantit à Saint-Preux une sorte d'éternité dans le coeur de l'amante.

Le deuxième moment d'expansion et de recul de l'héroïne est celui où l'âme mobile de Julie, en conflit avec la stasis qu'on lui impose,

s'élève en prière jusqu'à Dieu. Cette expansion religieuse aide l'héroïne à s'adapter à son asile conjugal et à y rétrécir de nouveau son monde sensible dans son propre cœur. Il s'agit ici d'une expansion spirituelle et d'une récupération physique, originaire de la deuxième triade qui comprend Saint-Preux-Julie-Wolmar, lequel assume dans ce groupement le rôle du père de Julie. A mesure que le père de Julie vieillit et s'efface de l'action du roman, Wolmar y prend sa place, se donnant souvent le nom de père et appelant Julie et Saint-Preux "mes enfants".

Dans la première triade il y a la proximité du cœur et du corps des amants. Selon Pierre Fauchery: "Saint-Preux et Julie sont sans conteste les amants les plus intimes du siècle, proche l'un de l'autre jusqu'au vertige: de l'un à l'autre la rhétorique du narcissisme à deux rend la projection de soi indiscernable de la contemplation émue de l'être complémentaire"³⁰. Ainsi la rencontre sexuelle devient nécessaire aux amants pour "dissoudre les dernières résistances internes des deux moi et rendre impossible tout repli"³¹.

Dans la deuxième triade la proximité sensible existe inchangée, mais l'approche physique est défendue à la morale conjugale de Julie grâce à ce moment de transcendance religieuse qui l'aide à accepter Wolmar comme époux et entrevoir une autre relation salutaire, celle avec Dieu. Wolmar aide Julie à ne pas se détourner complètement de son amant. Il essaie un rapprochement sans contact physique ayant pleine confiance dans la vertu déjà prouvée des deux jeunes gens. Dans la deuxième triade, pour se nourrir, l'amour de Julie

n'a que les vestiges du passé caché au fond de son âme. Julie y trouve cette source du feu sacré qui se nourrit de sublimes vertus, car son expansion spatiale en dehors du corps lui est interdite. Il y a dans cette deuxième triade la tentation physique de la promenade sur le lac et à la Meillerie où le passé revit avec une intensité provocante, mais il y a la figure de Wolmar, comme jadis celle du père, assumant un rôle tout puissant sur l'esprit de Julie. Installé au fond de sa pensée intime Wolmar lui impose une vertu factice.

Le troisième moment d'expansion est la plongée de Julie dans l'eau du lac d'où elle retire son fils (l'eau symbolise ici une spatialité infinie) et la récupération dans le tombeau qui rend possible un troisième agencement tripartite des personnages et comprend Saint-Preux-Julie-Dieu. Selon Jean Starobinski: "En se tournant vers Dieu, Julie ne s'est pas détournée de son amant (l'idéal de la triade vertueuse se transporte dans l'éternel; Dieu y remplace Wolmar dans le rôle de l'époux)"³². La vertu maintes fois constatée et réfutée de Julie n'est complète que dans cette triade imaginaire. Là, Julie s'identifie en quelque sorte avec Dieu dont elle n'accepte la sauvegarde qu'en tant que d'une seconde identité car elle n'a à répondre de son acte qu'à elle-même. Elle est finalement libre de choisir sa relation spatiale la plus immédiate. Dans l'espace nouveau dont Dieu est le symbole l'âme de Julie donne le rendez-vous éternel à celle de Saint-Preux, car la troisième triade ne comprend plus la présence physique des amants. Cette triade aboutit à la passion pure, le contact des âmes y sera immé-

at, Dieu les ayant définitivement séparés du corps dont venait le danger. Son premier essai de les séparer au moment des noces de Julie en leur imposant une distance physique s'est avéré de courte durée. Pour que la séparation physique soit plus effective, Dieu fait une deuxième intervention fatale qui les sépare à jamais. Selon Marc Eigeldinger et Louis Lecercle: "L'amour de Julie ayant passé le stade du charnel veut devenir platonique car c'est l'unique moyen d'être conservé à jamais"³⁸. Dans cette dernière triade d'ailleurs c'est l'unique choix possible: "L'amour orageux, pathétique et furieux[...]a des ailes et l'espace"³⁴. Rousseau n'en saurait pas couvrir autant par l'écriture.

b) Un espace passionnel à trois dimensions. Les relations spatiales qu'entretiennent Saint-Preux, Julie et Claire ne suivent pas le schéma traditionnel ou triangle d'amour. Ces relations sont plutôt linéaires allant de Claire à Julie et de Julie à Saint-Preux, sans que Saint-Preux et Claire se croisent jamais sur le plan de l'amour malgré l'apparence. Entre Julie et Saint-Preux l'amour atteint des dimensions absolues, il est élevé, il est profond, il a sa durée éternelle. Entre Saint-Preux et Claire il ne trouve plus son expression adéquate. Saint-Preux et Claire ne se rejoignent l'un l'autre que par l'intermédiaire de Julie. Claire en est pleinement consciente malgré son amour pour Saint-Preux qui égale celui de Julie: "J'avoue que de trop étroites liaisons sont toujours périlleuses à l'âge où nous étions lui et moi, mais tous deux le coeur plein du même objet, nous nous accoutumâmes tellement à le placer entre nous, qu'à moins de l'ané-

antir nous ne pouvions plus arriver l'un à l'autre" (p.640).

Après la mort de Julie le lecteur ne voit plus d'obstacle au rapprochement définitif des deux jeunes gens et il s'attend à ce que leurs amours qui tiennent de l'amitié beaucoup plus que d'une véritable passion soient couronnées. N'était-ce pas le voeu de Julie vivante? Mais ce n'est pas la conviction de Claire et de Saint-Preux. Même anéantie, Julie se tient entre eux en tant que symbole de l'amour inspiré et éternel. L'amour de Claire pour Saint-Preux n'est pas moins profond que celui de Julie mais pour qu'il tourne en fougue il faut qu'elle trouve en lui un coeur vierge où l'amour naisse pour la première fois. Claire formule ainsi ses relations avec Saint-Preux: "Tout ce que je sais bien c'est que si la mauvaise étoile me l'eût adressé d'abord, c'était fait de sa pauvre tête, et que je sois folle ou non, je l'aurois infailliblement rendu fou" (p. 640). L'élévation en amour qui existe entre Julie et Saint-Preux devient "folie" dans le langage de Claire. Elle refuse les débris du coeur fatigué de l'aimant de Julie. De même étoffe que sa cousine elle ne peut se contenter de moins.

Dans la première étape de leurs amours Claire dirige Julie quand celle-ci sent la force lui manquer. Elle a le droit d'ordonner pour elle, d'agir pour elle. Assumant le rôle de Julie, Claire lui permet une sorte d'expansion biologique. Cette transposition de Julie en Claire, jeune fille qui est de la même espèce qu'elle, aide Julie à exercer son anthropocentrisme d'un centre autre que celui de son Moi, ici,

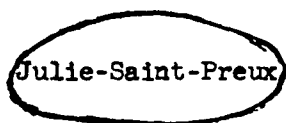
parce qu'en Claire, elle est comme dans un autre moi, dans un ailleurs familier mais absent du Moi, ici comme centre du monde. Ceci devient évident dès la lettre LXIII de la Première partie du roman après la découverte de sa liaison avec Saint-Preux où elle éprouve sur son corps la violence de l'opposition de son père à une union durable avec un "rôturier". Elle n'est "jamais moins en état de (se) conduire". Elle s'adresse alors à Claire:

Il ne me reste que toi, ma douce amie; daigne penser, parler, agir pour moi; je remets mon sort en tes mains; quelque parti que tu prennes, je confirme d'avance tout ce que tu feras: je confie à ton amitié ce pouvoir funeste que l'amour m'a vendu si cher. Sépare-moi pour jamais de moi-même, donne-moi la mort s'il faut que je meure, mais ne me force pas à me percer le coeur de ma propre main (Lettre LXIII).

Mais avant la fin du roman Claire se trouve dans une situation semblable à celle où se trouvait Julie au début de ses amours avec Saint-Preux. Dans la scène du bosquet de Clarens, Claire était la médiatrice du premier baiser des amants. C'est à elle cette fois d'avoir besoin de la médiation de Julie: "Revenons dans notre état naturel et changeons entre nous le métier, nous nous en tirerons mieux toutes deux. Gouverne, je serai docile: c'est à toi de vouloir ce que je dois faire, à moi de faire ce que tu voudras. Tiens mon âme à couvert dans la tienne que sert aux inséparables d'en avoir deux" (p. 647).

Saint-Preux sent pour Claire un feu passager: "Un délire d'un moment me saisit, me trouble, et me quitte. Je retrouve entre elle et moi deux amis qui s'aiment tendrement et qui se le disent. Mais deux amans s'aiment ils l'un l'autre? Non; vous et moi sont des mots pros-crits de leur langue; ils ne sont plus deux, ils sont un" (p. 676).

Schématiquement les amours de Julie, Saint-Preux et Claire pourraient être représentés de cette façon:

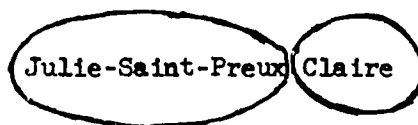


un seul être



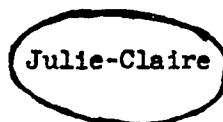
deux êtres séparés

Les amours de Julie et de Saint-Preux comprennent l'être physique et l'être sensible à la fois. Entre Saint-Preux et Claire il y a une communication à distance. L'identification complète avec autrui est exclue ici. Et quand la communication se fait à trois le schéma semble être celui-ci:



Pour atteindre Saint-Preux Claire doit passer par Julie. Or son orgueil de fille originale s'y refuse et la liaison directe entre Claire et Saint-Preux reste à jamais impossible.

Claire croit avoir atteint dans ses relations avec Julie une unité de l'âme qui détruit tout obstacle au rapprochement.



une seule âme

Tous les sentiments de Claire lui viennent de Julie, elle seule lui tient lieu de tout, elle ne croit vivre que pour être son amie. Elle laisse l'initiative en amour à Julie et s'abrite dans son ombre. Claire a presque les mêmes sentiments que cette figure qui la cache,

Mais elle ne peut jamais s'élever à son niveau, même pas à son disparition. Là encore, ombre sans figure, elle se sent délaissée et ne demande qu'à rejoindre la figure ensevelie que "son cercueil ne contient pas toute entière...il attend le reste de sa proie..." (p. 745). C'est ici le quatrième et le dernier moment de recul ou de récupération de Julie dans le tombeau. Du point de vue de Claire, cependant, l'au-delà risque d'accueillir sa deuxième triade:

Julie-Claire-Dieu

comme un seul être.

On peut renverser pour conclure les rapports héroïne-espace en allant de Manon à Julie. Manon qui a battu la route pendant toute son existence fictive pour trouver un coin de repère convenable, a fini par se retrouver dans le tombeau que Des Grieux a creusé pour elle de ses propres mains. Julie, qui n'a cherché qu'à se récupérer sur place a préparé toute seule son séjour dynamique dans les espaces infinis qu'elle a entrevus de son pays qui "étoit le seul où il lui convint de naître" (p. 532), et où se situe à jamais son "dernier asile". L'effort de l'héroïne romanesque du dix-huitième siècle à se créer par rapport à l'espace reste dans les deux cas éminemment tragique.

NOTES

1. Jacques Derrida, La vérité en peinture. Edition Flammarion, Paris, 1978, pp. 28-29.
2. Jean Rousset, Forme et signification. Librairie José Corti, Paris, 1973. p. 90.
3. Dans L'espace romanesque, Jean Weisgerber dit que: "Dans la structure romanesque, dans n'importe quelle structure bien agencée, matériaux, parties et aspects-tout se tient, et notre étude, loin de pouvoir s'isoler et ignorer celle du point de vue, devra dans bien des cas se fonder sur elle. De la forme narrative employée (première ou troisième personne, confession, témoignage objectif ou explication totale, vision avec, par derrière ou du dehors, lettre ou apostrophe à un tiers; etc) procède donc la façon dont est organisé l'espace". Editions L'âge de l'Homme, Lausanne, 1978, p. 12.
4. Dans sa première lettre à Abélard, Héloïse confesse: "Mon coeur n'est plus avec moi, mais avec toi, il n'est, il n'est nulle part. Je ne me suis rien réservé de moi-même sinon de me faire toute à toi". Lettres d'Héloïse à Abélard, présentation de Marcel Jouhandeau, Librairie Armand Colin, Paris, 1959. p. 7.
5. Jean-Jacques Rousseau, Oeuvres Complètes tome II. Editions Gallimard, Paris, 1964, p.236. Ce volume qui contient La Nouvelle Héloïse est notre édition de référence dans cette étude.
6. William Mead, Jean-Jacques Rousseau ou le romancier enchaîné. Presses Universitaires de France, Paris 1966.
7. Selon Jean Starobinski: "Le portrait est en effet comme un signe total qui se serait détaché de Julie, et qui permettrait un contact magique entre les amants absents; le portrait rétablit purement le sentiment de la présence, sans passer par la présence réelle des corps". Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle. Editions Gallimard, Paris, 1971, p. 215.
8. Op. cit., Jean Weisgerber, p. 160.
9. Ibid., p. 161.

NOTES

10. C'est aussi la prière qu'Abélard recommande à Héloïse car il n'a aucun autre moyen de la consoler de sa perte: "Vous nous avez unis, Seigneur, et vous nous avez séparés quand et comme il vous a plu. Achevez aujourd'hui miséricordieusement ce que vous avez miséricordieusement commencé. Ceux que vous avez séparés l'un de l'autre, pour un jour, dans ce monde, unissez-les à vous pour l'éternité dans le ciel". Op.,cit., Abélard à Héloïse, p. 145.

11. Jean-Jacques Rousseau, Emile. Édition Garnier, Paris, 1964, p. 323.

12. Selon Michel Butor: "Chacun des personnages principaux de La Nouvelle Héloïse a sa propre géographie. Julie est le centre, l'étoile polaire de l'ensemble autour de laquelle tout le reste va tourner. Ses seuls déplacements, à part la traversée du lac en compagnie de Saint-Preux, sont ses oscillations entre Vevey et Clarens". Répertoire III. Les éditions de minuit, Paris, 1968, p. 85.

13. Selon Moles et Rohmer dans l'étendue cartésienne "le monde y est en effet étendu et illimité, contemplé par un observateur qui n'y habite pas, dans lequel tous les points sont à priori équivalents, nul d'entre eux n'y est privilégié au regard de l'observateur". La Philosophie de l'espace. Edition Casterman, 1972, p. 8.

14. Ibid., p. 8.

15. Georges Poulet, Les Métamorphoses du cercle, Édition Plon, Paris 1961, p. 119.

16. Peggy Kamuf voit Julie comme l'unique espoir de son père de voir son sang couler dans les veines de sa postérité et elle joue avec le symbolisme des noms Etange et Wolmare (étang-mare) lui faisant commettre le double inceste car "Wolmar, the son-in-law-is like the father not only because they are of the same class and nearly the same age. He is already allied to Etange by the mark of stagnation, a noble name which survives without fortune". Fictions of Feminine Desire. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1982. p. 118.

NOTES

17. Op. cit., p. 120.
18. René Pomeau, "Le paysage de la Nouvelle Héloïse, l'asile, l'espace". in The Feeling for Nature and the Landscape of Man. Edited by Paul Hallberg. Göteborg 1980. p. 135.
19. Peggy Kamuf considère la source de l'eau du jardin comme symbole du sang noble des Etange, qui coulant de "l'étang" dans la "mare" finit par se perpétuer dans l'élément mâle. Le baron d'Etange n'a pas de fils et il ne peut se perpétuer que par le sang. Selon Kamuf il lui faut un nom comme identification. Op. cit., p. 112.
20. André Blanc, "Le Jardih de Julie". DHS (Dix Huitième Siècle). 1982, 14, p. 360.
21. Op. cit., René Pomeau, p. 135.
22. Op. cit., Les Métamorphoses du cercle. p. 115.
23. Michel Butor pense que: "Si le lac est le centre de l'espace de La Nouvelle Héloïse, le voyage autour du monde, avec le long silence qui lui correspond, est le centre de sa durée". Op. cit., p. 86.
24. Jean Weisgerber identifie Julie à l'Elysée: "L'Elysée, le jardin de Julie est son portrait, transposé en paysage". Op. cit., p. 142.
25. Jean Starobinski, Op. cit., p. 148.
26. Je prends le mot triade dans le sens de groupe de trois personnes dont l'une assume un rôle divin et la troisième en est bannie (C'est moi qui souligne).
27. Tzvetan Todorov, Poétique de la prose. Editions du Seuil, Paris 1971, p. 13.
28. Jean Rousset, Op., cit., p. 88.
29. Op., cit., René Pomeau, p. 133.
30. Pierre Fauchery, Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle. Librairie Armand Colin, Paris, 1972, p. 635.
31. Ibid., p. 635.
32. Op. cit., Jean Starobinski, p. 141.

NOTES

33. Mark Eigeldinger, Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence. Les éditions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse, 1978) p. 175.

34. Albert Thibaudet, Réflexions sur le roman. Edition Gallimard, Paris, 1938, p. 165.

TROISIÈME CHAPITRE

ESPACE DOMINÉ. ESPACE DOMINANT

1. L'univers romanesque de La Chartreuse de Parme.

"L'intérieur de La Chartreuse est bien un pays dont le relief et l'horizon sont constitués par des êtres qu'une houle entraîne".

(Jacques Laurent. Stendhal ou le mensonge ambigu. p. 175)

La topographie romanesque de La Chartreuse de Parme incorpore trois aspects de l'Italie:

1) Les "luoghi ameni" tels que Stendhal les a vus et qui l'ont inspiré "à la poésie", mais aussi les "luoghi ameni" tels qu'en Arioste et en Tasse, d'une beauté toute naturelle où l'homme n'a pas su se frayer le chemin.

2) La société de l'Italie du dix-neuvième avec des restes perceptibles d'une mentalité du seizième, surtout Milan, avec son corso, sa Scala, les réceptions et les salons à la mode où Henri Beyle a su briller.

3) Mais avant tout Stendhal nous présente une Italie imaginaire, un pays enchanté qui n'existe que dans La Chartreuse de Parme, un univers romanesque à topographie changeante qui commence à se déployer aux yeux du lecteur à partir du personnage qui en détermine l'étendue et sur lequel se clôt ce séjour délicieux et éternel des "happy few".

Quelque fluide et transparent que semble l'univers romanesque de La Chartreuse de Parme, sa structure topographique repose sur une construction architecturale bien solide-la Chartreuse de Parme-et sur l'existence fictive de deux personnages-femmes, deux Italiennes, comme deux points d'attraction du héros qui soutiennent l'action et

entre lesquels s'engendrent et se forment le héros et l'espace du roman¹. Gina s'introduit dans l'univers romanesque comme une continuité dans l'espace et le temps mais sa fin romanesque est un exemple de la finitude des personnages fictifs. Clélia reste à jamais fixée dans le regard qui la circonscrit et s'élève toujours dans cette même circonférence, invitant le regard fasciné qu'elle a su capter à la suivre dans un "meilleur monde" où le temps et l'espace engendrés dans l'univers romanesque peuvent trouver leur forme idéale par la seule capacité des personnages d'y situer à leur aise les sensations de l'âme qui les détachent du vulgaire.

2. Représentation/Description de l'espace et du personnage-femme.

L'esthétique romanesque de Stendhal accorde une importance primordiale aux personnages et à l'action qui doit révéler leur univers intrinsèque. "Je veux parler de ce qui se passe au fond de l'âme de Mosca, de la duchesse, de Clélia"² nous signale Stendhal dans sa Correspondance, c'est un Pays où ne pénètre que le regard des "happy few", dispersés dans l'espace et le temps et que l'imagination stendhalienne se propose d'atteindre. Reliant les personnages de La Chartreuse au monde ambiant qui se déploie devant eux en couches successives, Stendhal lui donne une place du troisième ordre³. Maintes fois dans ses Souvenirs d'égotisme Stendhal mentionne sa préoccupation du moral et son ennui de la description physique. Comme il

"abhorre la description matérielle" (Souvenirs d'égotisme. 5, t. 36, p. 49) c'est à travers l'action du personnage que Stendhal esquisse l'espace de La Chartreuse en tant qu'élément constitutif⁴ du roman. Quoiqu'il soit conscient qu'il "faut quelquefois délasser le lecteur en décrivant le paysage, les habits"⁵, du coup Stendhal emporte le lecteur dans une "Stendhalie imaginaire, "capitale Milan"⁶, où le personnage agit avant d'être représenté. Sans donner trop de détails du fond sur lequel surgissent ses personnages, ("il se soucie peu de l'aspect de la ville (tout juste de son odeur) ... Il ne décrit pas, il décrète"⁷), Stendhal suggère d'une façon poétique l'univers romanesque qui s'étend au-delà du visible, du représenté. Ceci devient possible à cause du fort de Stendhal à placer le lecteur dans un climat littéraire fait de "magie des lointains, cette partie de la peinture qui attache les imagination tendres"⁸, et qui par là se rapproche de la musique, elle engage l'imagination à finir ses tableaux. Ceci donne au lecteur une part égale dans la co-création romanesque. Stendhal établit une sorte de communication artistique avec ses "happy few" auxquels il dédie La Chartreuse en leur donnant une certaine liberté de remanier l'espace non-représenté selon les données de leur imagination⁹, leur signalant tacitement de ne pas en oublier cette grâce impalpable qui poudroie l'univers romanesque en train de se déployer devant leurs yeux.

On notera que Stendhal place la description de l'espace et du personnage au même niveau esthétique. Puisqu'il "abhorre la description matérielle", Stendhal est heureux de pouvoir donner une référence du personnage et du tableau qu'il nous représente. C'est cette

paresse¹⁰ de décrire qui cache, me semble-t-il, l'essentiel de l'esthétique romanesque de Stendhal du personnage ajouté à l'espace. Trop de détails sur l'objet ou le personnage représenté assouvit l'intérêt du lecteur. Pour que celui-ci se sente toujours "emporté" par la fiction de La Chartreuse, il faut qu'il y plane une dose de mystère. Comme l'amant s'ennuie de trop de proximité avec sa maîtresse et invente des raisons pour s'en détacher, ainsi le lecteur perd l'enthousiasme pour l'action s'il est longtemps plongé dans des détails descriptifs. Il ferait aussi bien de se référer pour les détails aux sources suggérées par Stendhal ("Tout le personnage de la Sanseverina est copié du Corrège, c'est à dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège")¹¹ une fois la lecture de l'oeuvre finie. Selon Georges Blin c'est ici ce qui distingue Stendhal de Balzac, Zola, Walter Scott ou Flaubert: "On croirait même que l'extérieur ne lui paraît mériter l'attention que lorsqu'il constitue un présage ou le point d'application d'un symbole"¹².

Les critiques de Stendhal ont souvent voulu accorder l'arrière-plan de La Chartreuse avec le personnage qui s'y situe cherchant une visualisation plus détaillée chez le Corrège. Gérard Genette pense même que:

La véritable fonction globale de La Chartreuse de Parme est de donner la même 'sensation' que la peinture du Corrège et la musique de Cimarosa. L'étude de tels effets dépasse quelque peu les moyens actuels de l'analyse structurale du récit, mais ce fait n'autorise pas à ignorer leur statut fonctionnel.¹³

D'autre part Philippe Berthier nous persuade qu'une "toile où s'exerce la magie du clair-obscur" est pour Stendhal "l'univers même de l'inépuisable: le Corrège ne lui offre jamais une totalité

définie, une surface parfaitement lisible qu'on pourrait élucider jusque dans ses moindres détails"¹⁴. Ce qui plaît surtout à Stendhal dans l'art visuel de Corrège c'est cet "espace jamais fixé, toujours en devenir parce que toujours à recréer à chaque nouvelle vision, le clair-obscur corrégien soumet sa tendre plasticité aux reflets changeants de l'âme de Stendhal. Le peintre crée un monde, mais la création n'est jamais finie"¹⁵. Par opposition à l'aspect "dynamique", quasi "masculin" que Balzac a vu dans le personnage de la Sanseverina, Berthier en acquiert une impression picturale qui consiste de nouveau dans une certaine "sensation moelleuse de la pastiosité corrégienne"¹⁶. C'est dans un décor où l'expression et l'impression visuelles ne sont que fonction d'un univers intérieur que l'action du personnage promet de nous rendre plus clair que Stendhal place ses personnages et surtout ses personnages-femmes dont la représentation spatiale rappelle la peinture. On voit la femme stendhalienne agir au moment d'être représentée, elle capte le lecteur par sa personnalité, et supplée au manque visible de détails matériels concernant son apparence ou son entourage. La présentation spatiale des deux héroïnes se fait dans la circonférence du regard de deux hommes. Présentée dans un décor aristocratique, avec des domestiques à l'arrière-plan d'une salle à manger du château Grianta, situé au bord du lac de Côme, Gina s'inscrit dans la mémoire du Lieutenant Robert par sa vivacité et sa franchise, par la peur d'éclater de rire en présence de son costume et par la transformation soudaine au sérieux quand elle apprend les misères des soldats dans les montagnes du pays de Gênes. Les gros traits du caractère de Gina sont posés; créature du moment, elle prend autant d'aspects que les situations l'exigent. De haute naissance et

accoutumée au confort elle aura toujours de la sympathie pour les malheureux quand ils savent toucher son coeur et quand elle les trouve "superbes" ou "sublimes".

Clélia s'inscrit aussi dans la conscience du lecteur à travers le regard de Fabrice qui enregistre son apparition au moment où elle débouche d'un sentier à travers les champs, et arrive sur la grand-route couverte de poussière qui se situe entre le lac de Côme et Milan. Ce que Fabrice voit c'est une jeune fille qui s'avance à pied vers lui avec le décor mobile qu'elle entraîne derrière elle: deux gendarmes en uniforme, son père à l'arrière-plan, tous enveloppés de poussière. Après cette première prise de vue, Clélia s'inscrit dans la mémoire de Fabrice par ses larmes et son "regard profond" qui fera d'elle une bonne compagne de prison. Ainsi sont posées d'emblée les relations spatiales qui s'établiront plus tard entre les deux personnages: communication à distance par le regard et la demi-réalité, demi-rêve qui enveloppe Clélia et qui contribue au fait qu'elle reste le plus mystérieux des personnages romanesques.

Avant de montrer l'héroïne dans ses rapports avec l'espace romanesque et de déterminer les liens qui les attachent l'un à l'autre, il faudrait signaler une différence dans la présentation spatiale des deux héroïnes qui nous intéressent ici et celle du héros¹⁷. On dirait que Stendhal prépare soigneusement l'espace romanesque qui doit servir de base au développement moral et spirituel du héros-Fabrice. Avant de le faire naître Stendhal montre toutes les étapes de son devenir: sa conception, sa naissance, les premières années de son enfance et de sa jeunesse dans lesquelles se forme sa conception du monde environnant. Ainsi quand il commence à imposer son point de vue et à

prendre l'initiative par rapport à l'entourage, il a derrière soi toute une histoire.

Par contre Gina et Clélia apparaissent dans l'univers romanesque à l'âge de Vénus. La première sort du couvent où elle "était pensionnaire"¹⁸ et se met dans le cadre de la salle à manger "toute en marbre" du château Grainta. La seconde débouche "d'un sentier à travers champs" (p. 98) et se met dans l'encadrement de la voiture de la marquise del Dongo. Gina entre dans le roman à l'âge de treize ans mais paraît en avoir dix-huit, Clélia en a douze mais tout le monde lui en donne quatorze ou quinze. Gina sort du couvent et son apparition est tout-à-fait terrestre, mais au retour à Grianta elle est représentée sur le lac de Côme où elle est née et où s'établit le véritable rapport Gina-espace-nature.

Clélia apparaît dans l'univers romanesque selon la magnifique formule stendhalienne, en entrant dans le monde par le ciel. Il y a le nuage poussiéreux qui enveloppe le sentier d'où elle débouche et qui suggère le décor nébuleux. On peut remarquer aussi le mouvement de marche dans lequel elle est présentée pour s'en dégager, avant de devenir créature terrestre, de tomber dans les bras de Fabrice et d'être emportée par la voiture de la marquise del Dongo.

Tout au long du roman Gina change de demeure et s'efforce de s'adapter de son mieux au milieu ambiant, tandis que l'espace de Clélia va se retrécissant de plus en plus jusqu'à se situer dans les ténèbres.

Pour mieux déterminer leur fonction dans le roman, on essaiera d'analyser ces deux personnages-femmes dans leurs rapports avec l'espace romanesque d'abord et dans les relations spatiales qu'elles

entretiennent avec les autres personnages de La Chartreuse.

Première partie

ESPACE DOMINÉ

1. Les rapports Gina-espace romanesque.

Dans la première partie de La Chartreuse de Parme Stendhal donne deux représentations de Gina au niveau spatial: la première se situe à l'intérieur du topos romanesque, dans "la salle à manger du palais Grianta", et l'autre à l'extérieur, dans son retour sur le lac de Côme. Juxtaposées l'une à l'autre, ces deux représentations spatiales montrent des causalités importantes pour le développement de la topographie romanesque.

La première représentation spatiale de Gina montre son caractère social. La jeune fille de treize ans sert de catalyseur au rapprochement du lieutenant Robert et de la marquise del Dongo; elle a de la gaîté ainsi qu'un esprit aimable et actif, elle accepte avec enthousiasme les idées nouvelles.

La conception des caractères chez Stendhal exclut toute fixité. Ce sont des caractères qui sont constamment à vau-l'eau physiquement et spirituellement. Gina en est l'illustration parfaite. Elle se meut rapidement selon les besoins de son corps. Son "âme mobile" ne tarde pas à se situer dans l'entourage qui lui convient. Dès qu'il s'agit de se créer en dehors du foyer paternel Gina montre une indépendance d'esprit admirable, et malgré les contraintes de son frère elle épouse le comte Pietranera avec qui elle partage l'enthousiasme pour les Français et une fascination pour la personnalité de Napoléon qu'elle transmet plus tard à Fabrice. Le mariage de Gina, son amour des Français et sa fascination pour Napoléon se rapportent à l'élargissement de la topographie romanesque de La Chartreuse sur la France. Son premier séjour sur le sol français prépare le terrain pour un

séjour prolongé de Fabrice. Son mariage au comte Pietranera, dont le goût pour tout ce qui est français se fait sentir partout dans leur château Dugnani, établit la base de la formation idéologique de Fabrice et de son dépaysement. S'il était resté constamment dans le château Grianta, Fabrice serait devenu un second Ascanio, plus rebelle et vagabond, très fier de son italianité. Gina fait son premier parcours romanesque "montée sur une charrette" (p. 32) à la suite de son mari dans la retraite des Français sur Novi. Ce premier parcours est très significatif. Gina s'y empreint de l'esprit français bien qu'elle "mourait de faim en France" (p. 32). C'est la seule mention de Gina sur Novi d'où elle apporte le souffle nouveau qu'elle répandra avec succès sur la société conservatrice de Milan et surtout sur celle de Parme qui après sa mort se libère des anciens scrupules. Aussi, les parcours postérieurs de Fabrice sur le sol français aussi bien que sur le sol italien sont le résultat du parcours initial de Gina. Tout déplacement spatial de Gina initie un déplacement spatial de Fabrice:

a) Gina suit l'armée française dans sa retraite sur Novi; Fabrice suit l'appel de l'aigle qui l'invite à rejoindre l'armée française à Waterloo.

b) Gina reprend son activité sociale (soirées à la Scala, promenade au Corso de Milan; projets extraordinaires d'éloignement de Milan); Fabrice revient de Waterloo et prend "la clé des champs" (p. 103 et 107) pour se cacher des poursuites de la police milanaise rendues actives par les accusations de ses propres père et frère.

c) Gina s'établit à Parme; Fabrice s'installe à Naples.

d) Gina s'apprête à quitter Parme; Fabrice est fait prisonnier

à la tour Farnèse.

e) Gina et Fabrice quittent Parme et s'établissent à Belgirate, "village enchanteur" situé sur le lac Majeur.

f) Gina retourne à Parme "triomphalement" en fonction de grande maîtresse de la princesse-mère; Fabrice s'abrite au château de Sacca avant de rentrer à Parme et de retourner dans sa cellule à la tour Farnèse.

g) Gina quitte Parme et s'établit à Vignano, sur la rive gauche du Pô, à un quart de lieue de Casal-Maggiore, dans les états d'Autriche; Fabrice quitte Parme et s'établit dans la Chartreuse de Parme.

h) "Dans ce magnifique palais de Vignano, que le comte lui avait fait bâtir, [Gina] recevait les jeudis toute la haute société de Parme, et tous les jours ses nombreux amis. Fabrice n'eût pas manqué un jour de venir à Vignano" (p. 493).

i) Fabrice meurt; Gina "ne lui survit que fort peu de temps" (p. 493).

C'est Gina, par conséquent, qui est la cause de l'élargissement de la topographie romanesque de La Chartreuse de Parme. Son palais Dugnani avec tout ce qu'il contient (le comte Pietranera-esprit français, "les estampes des batailles gagnées par Napoléon", "les légendes de ces gravures", la pratique du cheval et de l'épée et au-dessus tout l'admiration active et soutenue de Gina) sert de tremplin au parcours romanesque de Fabrice; son palais Vignano de dernier refuge. On a l'impression que Stendhal choisit Gina comme agent créateur de La Chartreuse, elle prépare la spatialité romanesque qui servira de base au héros. Aussi, l'omniprésence de Gina dans la spatialité narrative

de La Chartreuse est remarquable. Quand elle est absente de la topographie romanesque, elle est invoquée par les personnages ou rendue présente à l'aide du courrier. Même sur le champ de bataille à Waterloo, le lecteur qui a retenu sa phrase d'adieu à Fabrice ("Parlez donc avec plus de respect [...] du sexe qui fera votre fortune; car vous déplairez toujours aux hommes, vous avez trop de feu pour les âmes prosaïques"), la retrouve dans l'esprit de toutes les femmes qui ont aidé Fabrice d'une manière ou d'une autre. Et la demeure de Gina sera presque toujours un repère agréable pour Fabrice aussi.

En plus de l'élargissement, Gina est responsable de la centralisation de l'univers romanesque, car après son premier parcours sur Novi elle rayonne déjà au centre de la plus haute société de Milan. A la cour du roi Eugène elle devient "une femme à la mode": "personne dans la prospérité ne la surpassa par la gaîté et l'esprit aimable, comme personne ne la surpassa par le courage et la sérénité d'âme dans la fortune contraire" (p. 40). C'est que le corps mobile de Gina est doublé d'un esprit actif qui dans l'échange actif des pensées trouve une façon idéale pour se situer au centre d'un espace humain. Plus tard Gina s'établira dans le plus beau palais de Parme dont elle fera le centre de la vie sociale, par son "amabilité facile" et par "la noble sérénité de son esprit" et "sa maison deviendra sans comparaison la plus agréable de la ville" (p. 124). Dans les rapports Gina-espace social du roman on retrouve une illustration de l'esthétique stendhalienne du sublime engendré dans le personnage et qui se déploie sans aucune exception sur "le milieu ambiant" ainsi que sur les per-

sonnages. Gina a ce quelque chose qui "emporte le moi et le ravit en lui même"¹⁹, et qui selon Stendhal "doit être uni à une dimension sociale; rendu communicable et agréable, entrer dans une discipline d'expression et de séduction du public" (p. 251). Voici comment l'âme agissante de Gina quand elle se trouve parmi des gens désordonnés établit entre eux l'harmonie et l'ordre. Ceci se passe dans la scène des gendarmes, au moment de l'apparition de Clélia dans l'univers romanesque de La Chartreuse. Le maréchal des logis de Milan arrête la voiture dans laquelle se trouve Gina avec son neveu et sa belle-soeur. Fabrice est soupçonné d'avoir participé dans la bataille de Waterloo et il est en constant danger d'être arrêté. Quand le maréchal des logis décide d'arrêter Fabrice le prenant pour le général Fabio Conti, Gina commence à employer tout de suite son art de persuasion et dans la scène qui suit et où vient ce joindre Clélia et son père, elle domine le groupe par ce que Stendhal appelle "la noble sérénité de son esprit", les aidant à résoudre le malentendu. Elle prend un ton ironique pour ramener le maréchal des logis à la logique; elle lie immédiatement une conversation avec Clélia dont la grande beauté la surprend, elle persuade son père de la laisser monter dans la voiture pour éviter la poussière et la chaleur; elle fait marcher les gendarmes comme s'ils étaient ses propres gens, elle trouve un moment pour calmer Fabrice qui veut se sauver ne comprenant point la situation, craignant un danger. Finalement, cette scène qui remplit quatre pages du roman se termine en bon ordre. "Grâce à la comtesse, tout s'arrangea après un colloque d'une heure" (p. 76).

Aussi, Gina séduit le public parce qu'elle connaît l'art de ban-
 nir à jamais l'ennui du point où elle se situe. C'est comme si elle
 apportait une nouvelle vie dans les lieux où aucune agitation ne
 trouble la marche régulière du temps. A son arrivée à Grianta, l'en-
 nuei tout étonné, était banni du château féodal" (p. 47). Mosca en-
 trevoit tout de suite dans la compagnie de Gina un remède contre l'en-
 nuei dont il se meurt à Parme. "Madame Sanseverina était de bien loin
 la femme la plus brillante de Parme, chose unique avec la paresse ita-
 lienne, on revenait des campagnes environnantes pour assister à ses
 jeudis; c'étaient de véritables fêtes; presque toujours la duchesse
 y avait quelque chose de neuf et de piquant" (p. 140). C'est l'ennui
 aussi qui décide le prince Ranuce-Ernest IV à faire "une chose que ni
 son père ni lui n'avaient jamais faite" (p. 140) c'est d'aller chez un
 particulier. C'est qu'au palais Sanseverina on s'amusait et le prince
 mourait d'ennui. Même la petite chambre de Gina au cinquième étage à
 Milan où elle s'était abritée après la mort du comte Pietranera avec
 "une chétive pension de veuve péniblement obtenue" (p. 120) amenait
 vingt carrosses à la porte. Le grand talent de Gina pour organiser
 la vie sociale à la cour lui fait prendre la première place auprès
 de la princesse de Parme. Devenue grande maîtresse de la princesse-
 mère Gina s'applique surtout à amuser le prince en lui faisant
 jouer des rôles dans les scéances de "commedia dell'arte" qu'elle
 prépare. Elle a des conseils pour toute occasion, il n'y a pas de
 situation imprévue d'où elle ne sait pas se tirer. A propos de Gina,
 Berthier note: "cette femme prouve à plus d'une reprise qu'elle est
 réellement capable de tout, et que l'habite une volonté implacable de
 parvenir à ses fins"²⁰. Le jeune prince commence par souhaiter: "Que

n'êtes-vous un homme, vous me donneriez un bon conseil" (p. 422), arrive à se sentir inférieur à elle: "c'est vous, madame, qui êtes ici en ce moment le souverain absolu" (p. 443), et finit par lui proposer de signer "un papier en blanc, réglez sur moi et sur mes états" (p. 445). C'est que son métier lui pèse (Stendhal montre avec un plaisir particulier qui fait ressortir les qualités de Gina, le déclin visible du prince-homme-héros) et que tout le monde convient que Gina a "infiniment d'esprit, la politique est ici d'accord avec mon cœur. Il serait divin pour moi qu'elle voulût être mon premier ministre" (p. 432). Mais ce que le prince craint avant tout à la seule pensée d'un éloignement durable de Gina c'est l'ennui qui s'emparera de son château et de lui-même. A cause de la puissance que sa présence exerce à la cour, Gina en devient le symbole même et par coquetterie elle fait un essai, elle s'en éloigne pendant huit jours. La cour perd ses jolies soirées, la princesse en est scandalisée et s'enferme pendant ces huit jours dans un couvent, le prince Ernest V est plongé dans "une masse énorme de loisirs", et comprend l'ennui qui menace si la duchesse quitte la cour ou cesse "d'y répondre la joie" (p. 434). Quand Gina quitte Parme et s'installe à Vignano, son château devient pour une dernière fois le centre de la vie sociale de Parme où elle reçoit toute la haute société de Parme et tous ses nombreux amis. Même après sa mort, l'influence de l'esprit innovateur de Gina dans la réorganisation de la petite royauté de Parme ne peut pas être contestée.

Un deuxième aspect des rapports Gina-espace révèle l'atmosphère de la topographie romanesque de La Chartreuse. Il s'agit du retour de Gina sur le lac de Côme où le climat change complètement. Gina retourne vers la nature à laquelle elle abandonne avec une aisance naturelle son corps guidé par son "âme active" et enthousiaste. Dans le Génie du lieu de Michel Butor on retrouve encore une fois la pensée chère à Montesquieu, à Madame de Staël et que les romantiques adapteront comme la leur, celle de l'influence du climat sur le comportement des personnages, c'est-à-dire, que l'homme ne "parle pas, n'agit pas de la même manière dans un salon, un bois, un désert"²¹. Ainsi Gina présente à l'aspect du lac un nouvel être. La nature exerce une influence remarquable sur la personnalité de Gina (réveillant en elle l'être actif), mais en même temps elle y trouve un reflet d'elle-même, en se trompant par rapport à l'élément naturel elle essaie de le subjuguier aux besoins de son corps actif. Être sublime, c'est dans le lac sublime qu'elle se mire pour retrouver son âge de seize ans et établir par ces rapports l'atmosphère du roman. Le sublime dont Stendhal pare son personnage se répand en dehors de lui et détermine l'atmosphère de l'espace environnant à la portée de ses sens. Dès que Stendhal met Gina en rapport avec le lac de Côme, il fait parler le lieu par le langage du personnage. La fonction de l'espace dans La Chartreuse de Parme est d'étayer l'univers intérieur du personnage en dehors, pour qu'il puisse voir se refléter son image à l'extérieur. Aux yeux de Gina le lac présente "l'autre pôle spatial, l'alternative asociale et contemplative; y revenir, et retrouver avec le génie du lieu, son austérité liberatrice, et sa douceur menacée, c'est dépouiller la personnalité sociale et illusoire, revenir aux

sources du moi, et demander au lieu un message et une leçon"²².

L'aspect sublime et plein de grâces du lac de Côme fait retrouver à Gina les souvenirs de sa première jeunesse. C'est à ce retour dans le temps que correspond l'aspect des alentours du lac. Tout y est comme la nature l'avait créé: "des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par hasard". L'aspect naturel du lac rappelle les jardins à l'anglaise et s'accorde parfaitement avec l'univers intérieur de Gina (on sait que Stendhal admirait beaucoup la représentation du personnage ajoutée à la nature chez son prédécesseur Rousseau). Différente de Julie car elle ne suit aucun ordre dans l'organisation de sa vie, Gina s'abandonne au moment et se trouve tout d'un coup transplantée dans un autre lieu. Elle se refuse même à la chronologie temporelle et sur le lac se trouve transposée dans un corps jeune. Gina éprouve pourtant une jouissance esthétique à l'aspect de la nature pure qui s'offre devant ses yeux "point encore gâtée et forcée à rendre du revenu" (p. 45). C'est la fusion de la perception de la jeune fille avec la connaissance littéraire de la femme de trente ans, dans l'esprit de laquelle les descriptions des "luoghi ameni" d'un Tasse ou d'un Arioste se sont imprimées d'une façon durable. Dans l'aspect du lac "tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation" (p. 45). Voilà les quatre mots-clés qui s'appliqueront au personnage aussi, dont l'action ne révélera que du "noble", du "tendre" corrigien, de "l'amour" et du dégoût pour "les laideurs" de la civilisation ou les préoccupations basses du "reste du vulgaire".

Dans son étude sur "La topographie romanesque de La Chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux et des lieux communs", Michel Crouzet fait remarquer "une sorte de mouvement d'oeil" de Gina qui "traversant un espace ému et éloquent, qui le conduit vers la verticalité des pics neigeux, est successivement satisfait, étonné, alarmé de souvenirs néfastes ('les malheurs de la vie') alors l'imagination prend le relais de la vue, et le son 'lointain' des cloches, découvrant un espace à demi perceptible, à demi rêvé, est le terme de ce qui peut être décrit"²³.

Ainsi s'annonce à l'aide de cette "sorte de mouvement de l'oeil", la seconde dimension de l'espace romanesque, la hauteur qui ne prendra de signification qu'avec l'introduction de Clélia dans l'univers romanesque. A part cette vue qui s'élève en hauteur, il y a plus tard la montée de Gina sur la tour Farnèse où elle découvre un climat favorable, climat parfait dans lequel viendront s'installer d'une manière plus durable Clélia et Fabrice en ajoutant à la topographie de La Chartreuse une dimension élevée.

D'un autre côté, par ce retour à l'âge de seize ans, par l'ouïe des sons lointains des cloches, par la vue des pics neigeux des Alpes qui ne font qu'effleurer sa conscience, Gina introduit dans la spatialité romanesque une certaine atmosphère d'irréel, un état de demi-rêve où prédominera la joie de vivre pour s'opposer à l'avertissement du temps: "La vie s'enfuit, ne te montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir" (p. 46). Cette hâte de vivre qui est la force motrice de l'action des personnages stendhaliens se manifeste auprès du lac dans l'interaction active personnage-femme-nature auquel Gina s'abandonne avec tout l'enthous-

siasme de l'âge de seize ans. Elle achète une barque et entreprend des promenades sur l'eau. Ayant essayé de dominer l'élément naturel du lac, Gina a failli s'y engloutir. Mais elle réalise une union étroite avec l'élément naturel au niveau de l'être, l'eau mouvante, au contact avec le corps actif et l'âme mouvante agissent en union étroite, l'espace-non-être devenu fonction de l'être le soutient tout en le menaçant. Que servirait à Gina de flotter sur une surface d'eau calme? Son âme active transforme en mouvement le matériel flexible.

Selon Georges Poulet: "un instant rapide, où l'on sent avec énergie, voilà donc à quoi se ramène la temporalité stendhalienne"²⁴. C'est dans cet unique instant où l'on mesure l'être qu'une spatialité vague mais suggestive prend des contours. Temps-espace-personnage contribuent à l'éclaircissement du sentiment qui révèle un univers intérieur. Comme le sentiment reste invisible à l'intérieur, c'est dans l'espace ambiant²⁵ qu'il se reflète en y trouvant sa propre justification. Une interprétation psychologique qui s'impose ici semble inévitable. "Stendhal invente bien avant Freud une imagerie accompagnant certains faits importants de la vie psychique ou physique des personnages"²⁶.

On remarquera que dans ce retour au château Grianta, malgré l'invitation du frère, Gina n'y trouve aucun souvenir de sa jeunesse, c'est l'extérieur, la nature et le lac surtout qui s'imposent comme foyer. La poudre que son frère et son neveu se mettent sur les cheveux (symbole d'esprits conservateurs) blanchit et rend uniforme l'atmosphère à l'intérieur du château. Quand Gina pense au retour

à Grianta, la première chose qui lui vient à l'esprit c'est le lac: "Sur ce lac sublime où je suis née, m'attend enfin une vie heureuse et paisible". Cette remarque métaphorique prend une signification plus profonde quant à la situation de Gina par rapport au foyer paternel. Apparemment, et malgré l'invitation de son frère elle est bannie de l'intérieur du château, et il n'y a aucune mention de ses ancêtres.

Dans son ouvrage sur L'eau et les rêves, Gaston Bachelard nous avertit "du caractère presque toujours féminin de l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique"²⁷. Prises de ce point de vue, les promenades sur l'eau en bateau s'imposent comme retour à la mère. Si la barque est la coquille d'Aphrodite flottant à la surface de l'eau, on peut supposer que Gina, jeune femme d'un caractère et d'une détermination inébranlables, essaie d'imposer à l'auteur qui l'a fait pratiquement sortir du gouffre (du couvent où elle était pensionnaire) une origine.

Bachelard nous apprend aussi "la profonde maternité des eaux"²⁸ et que "l'eau accueille toutes les images de la pureté". C'est un corps purifié par ce retour à l'âge de seize ans ("imagination naïve") que l'eau du lac accueille. Le bercement tendre de la "mère" ne satisfait pas complètement les besoins de l'enfant dans son retour à l'origine. Cette surface calme et limpide qui est son berceau originel (les mains de la mère) cache une profondeur qui n'est pas facilement accessible. "Il y eut une tempête où l'on courut des dangers" (p. 46). Voilà une occasion pour Gina de connaître l'autre aspect de l'eau. Elle ne le fera qu'à la seconde tempête:

Elles (les tempêtes) sont terribles et imprévues sur ce beau lac: des rafales de vent sortant à l'improviste de deux gorges de montagnes placées dans des directions opposées et luttant sur les eaux. La comtesse voulut débarquer au milieu de l'ouragan et des coups de tonnerre; elle prétendait que, placée sur un rocher isolé au milieu du lac, et grand comme une petite chambre, elle aurait un spectacle singulier; elle se verrait assiégée de toutes parts par des vagues furieuses; mais sautant de la barque, elle tomba dans l'eau (p. 46-47).

C'est l'autre aspect de l'eau que révèle cette description, l'aspect violent, que l'âme de Gina ne craint pas de confronter. La rage des profondeurs de l'eau l'amuse autant que le bercement paisible de sa surface lui plaisait. À l'eau violente, à l'eau "qui prend rancune"²⁹ Bachelard attribue des caractéristiques masculines. Cette force qui s'impose à travers "l'ouragan et les coups de tonnerre" fascine Gina d'une manière différente. Au premier abord, elle ne semble pas en vouloir le contact (la figure du père est toujours austère chez Stendhal, on aime s'en tenir à distance). On regarde le père tandis que l'on est à l'abri des tendres caresses de la mère. C'est la "mère" en effet qui doit offrir un abri à Gina, "un rocher isolé au milieu du lac, que les vagues menacent. Un faux saut la fait tomber dans l'eau qui menace de l'engloutir et de l'éloigner de "l'abri" et lui fait sentir avec toute sa force la dualité inscrite dans l'élément liquide où elle est venue à la recherche de son origine. Ce contact avec les eaux violentes du lac de Côme fait acquiescer à Gina une "dynamogénie spéciale" dont parle Bachelard et que Stendhal développe surtout dans l'interaction Gina-espace, ainsi que dans celle de Gina-personnages. C'est une détermination "amazone"³⁰, si on veut s'en tenir au mot de Gilbert Durand, de ne jamais reculer devant l'obstacle aussi infranchissable qu'il paraisse, et de ne

jamais se mettre en position d'infériorité par rapport à autrui. Dans le vocabulaire de Paul Valéry cette "dynamogénie" se transforme en "énergie personnelle" et Gina fait partie "des personnages excessifs et forts en soi seuls"³¹. A propos de Gina, Berthier note aussi que: "Cette femme prouve à plus d'une reprise qu'elle est réellement capable de tout, et que l'habite une volonté implacable de parvenir à ses fins"³².

Cette "dynamogénie" ou "énergie personnelle" ou encore "volonté implacable" de Gina se manifeste puissamment pendant l'emprisonnement de Fabrice dans la tour Farnèse. Gina réussit à établir tout un plan de conduite d'abord pour détourner l'attention du prince des revirements intérieurs qui l'auraient empêché d'agir et de préparer à l'aide de Clélia, de Ferrante Palla et de Ludovic l'évasion de Fabrice de la prison. Pour établir une communication quelconque avec Fabrice à qui elle n'a aucun accès, Gina a recours au feu et après quatre mois de signes persistants sur une tour située en face de la Citadelle où se trouve Fabrice elle abolit la distance qui la sépare du point "où son coeur est enchaîné". Se trouvant à la fenêtre de sa prison à une heure du matin Fabrice comprend les signes de la lampe qui imitant l'alphabet lui fait lire "Gina pensa à te". Aussi, Gina réussit à gagner un soldat de la garnison de la citatelle, par l'entremise de l'archevêque qu'elle flatte avec soin. Le soldat est un frondeur adroit qui trompe les soldats "placés en sentinelle aux angles et à la porte du palais du gouverneur" (p. 335). Gina fait jeter une grosse balle sur la fenêtre de la prison de Fabrice qui brise les vitres de papier de l'abat-jour et lui communique de

cette façon les instructions indispensables à son évasion. Pour "parvenir à ses fins" Gina n'hésite pas à administrer du laudanum au général Fabio Conti qui aurait certainement empêché l'introduction des cordes dans la prison de Fabrice et réussit à préparer avec une exactitude impeccable l'évasion de Fabrice. C'est son premier triomphe spirituel sur l'espace et qui devient triomphe physique par l'engagement de Fabrice dans cette descente mortelle, premier pas vers l'éloignement physique et spirituel irréparable entre les deux personnages.

Gina projettera encore une fois cette "dynamogénie" acquise au contact avec l'eau violente du lac de Côme après l'évasion de Fabrice de la tour Farnèse. Elle a deux sentiments contradictoires qui débordent son être et qu'elle doit communiquer au monde si elle veut s'empêcher de devenir folle. Souvent Stendhal, pour "illustrer les forces intérieures"³³ qui font agir ses personnages situe leur "aventure dans une donnée spatiale". Pour célébrer l'évasion de Fabrice Gina choisit son château de Sacca. Elle situe donc l'aventure dans un lieu où elle ne peut pas être mais où elle engage Ludovic à suggérer "son génie" en faisant couler le vin de la fontaine de Sacca et partager de cette façon sa joie en l'unissant avec celle des habitants de Sacca qui ont soutenu ses plans d'évasion pour Fabrice. D'autre part, pour illustrer la rancune qu'elle a contre Ranuce-Ernest IV et pour situer l'aventure de son empoisonnement dans une donnée spatiale elle engage Ferrante Palla à faire couler l'eau du réservoir de son palais Sanseverina sur les rues de Parme. L'eau sera ici comme une extension prolongée de la colère de Gina

contre les Parmesans. Mais avant tout l'eau annonce la mort prochaine du prince. Si l'eau nettoie les rues de Parme la mort du prince qui se prépare à l'arrière plan devrait libérer Parme de sa tyrannie. Ici, malgré l'éloignement et malgré le dégoût actif pour tout ce qui s'inscrit dans le mot Parme, Gina semble incapable de se détacher complètement du lieu-symbole de sa réussite sociale et de sa chute personnelle. C'est parce que Sacca et Parme existent en Gina comme en leur principe qu'ils doivent être la manifestation de l'état intérieur de son âme, sa "nécessaire modalisation"³⁴. Apparemment Gina n'a pas fini de montrer sa volonté d'agir dans le milieu social de Parme. Dans l'évocation de la "magie des lointains" Gina surpasse ici son créateur même. Quand Stendhal veut placer un symbole concernant le personnage sur l'espace environnant il le fait à la portée de ses sens pour qu'espace et personnage justifient l'authenticité de l'action qui s'y déroule. Quand c'est Gina qui le fait elle procède par l'action. C'est l'authenticité de l'action "on avait même trouvé une petite échelle. Le seul comte Mosca reconnut le génie de son amie" (p. 422) qui ne peut être attribuée qu'à Gina, qui fait subsister l'espace en soi, avec toutes les qualités essentielles de "l'être authentique"³⁵.

Elargissement de la topographie romanesque, la mise au centre du milieu ambiant, perspective d'une "altitude se liant à la vie spirituelle"³⁶, ce sont les trois dimensions qui forment la structure globale de l'espace de La Chartreuse de Parme, toutes esquissées par Gina del Dongo dont l'âme, l'esprit et le coeur en sont le principe originaire.

2. Gina et son double sublime.

Les trois dimensions qui caractérisent les rapports Gina-espace de La Chartreuse sont la base des relations spatiales qu'elle entretient avec les autres personnages.

L'extension de la topographie romanesque qui se justifie par la mobilité et l'enthousiasme de l'âme de Gina à laquelle il faut toujours du nouveau pour se sentir à l'aise dans l'ambiance qui l'entoure et qui inaugure son premier parcours est la base des relations Gina-Fabrice. Gina possède cette magie de communication avec autrui par laquelle elle transmet dans l'âme de Fabrice tout souffle nouveau qui vient l'effleurer. Fabrice s'approprie les idées de Gina à un tel point qu'au moment où il décide de suivre l'appel de l'aigle, le lecteur est persuadé de l'authenticité de sa démarche. Ce qui impressionne dans les relations Gina-Fabrice, c'est que tout en voulant l'attacher à soi, elle lui laisse pleine liberté d'agir. Au début, le mouvement instinctif de Fabrice qui lui fait préférer le dehors et les exercices du corps amuse Gina et lui semble un signe de noblesse et d'héroïsme inconscient et naturel. C'est le stade où Gina joue un rôle actif dans la création de Fabrice en tant qu'être en soi, en train de se créer par rapport au monde ambiant. Au début elle est en pleine communion avec Fabrice. Celui-ci ne se sent jamais complètement lui-même que quand il est avec Gina. Le lecteur a l'impression qu'avec elle il est comme avec son deuxième moi. Fabrice devient ainsi le double masculin de Gina; noble, courageux, lui ressemblant surtout

par son habileté d'étayer sa personnalité en dehors de soi en maints signes éloquents. Fabrice reflète Gina aussi dans sa recherche persistante de l'amour idéal dans une âme élevée qu'il peut situer au-dessus du vulgaire, prêt à mourir pour son idéal qui le détache finalement de Gina. C'est le deuxième stade de leur relations où Gina commence à s'éprendre de sa propre création. La présence de Fabrice fait que Gina se sente jeune de nouveau, en se projetant si intimement en Fabrice elle vit à travers lui sa deuxième jeunesse. Pour avoir constamment l'image de la jeunesse autour de soi Gina essaie de s'attacher Fabrice sans grand succès car pour lui la recherche de son double sublime n'est pas encore finie. Gina lui reproche ses longues absences: "On dirait que tu cherches des prétextes pour t'éloigner de moi [...] à peine de retour de Belgique, tu trouves une raison pour partir" (p. 189). Aussi, Gina croit pouvoir s'attacher Fabrice en s'engageant à lui faire une position sociale comme archevêque de Parme. Grâce à cet engagement Gina établit définitivement la couleur dominante de l'oeuvre-le noir-couleur de la robe, par l'abolition du rouge-couleur de l'uniforme qui est la première vision colorée de Gina qu'elle transmet à Fabrice. Mais après Waterloo, ayant appris son expérience sur le champ de bataille, l'image de l'uniforme se met au deuxième plan. A Parme Gina récupère Fabrice sur place lui cédant tout un étage dans son magnifique palais Sanseverina. Fabrice reconnaît qu'il lui doit "le seul bonheur que j'aie éprouvé par les sentiments tendres; mon amitié pour elle est ma vie, et d'ailleurs, sans elle que suis-je? un pauvre exilé réduit à vivoter péniblement dans un château délabré des environs de Novare" (p. 225). Sans l'aide de la duchesse Fabrice

serait ramené à vivre une "vie ridicule" et "piètre", "d'un animal triste", d'un "sot" (p. 226). Gina fait un effort pour l'introduire dans la haute société où elle est puissante, elle l'aide à vivre dans une grande ville (Parme), à avoir une belle voiture, un moyen de déplacement qui l'empêche de connaître "l'envie de tous les sentiments bas de la province" (p. 226). Ainsi le fond de l'âme des deux personnages semble le même, ils vivent à grande proximité l'un de l'autre, mais le contenu de leur cœur est différent, d'où le manque de magnétisme nécessaire à la coexistence prolongée. L'esthétique stendhalienne des relations spatiales entre ses personnages romanesques se met en garde contre la proximité prolongée. Quand Fabrice se rend compte qu'il a l'air "d'un amant régnant" dans les salons de sa tante, il la fuit. La prise de distance de sa tante fait naître en lui le souvenir qui rallume sa passion: "de loin il prenait pour (Gina) cet amour qu'il n'avait jamais éprouvé pour aucune femme; rien ne lui eût été plus pénible que d'en être à jamais séparé; et dans ces dispositions, si la duchesse eût daigné avoir recours à la moindre coquetterie, elle eût conquis ce cœur, par exemple, en lui opposant un rival" (p. 164).

On va remarquer que chez Gina Fabrice fait trois apprentissages essentiels: celui de l'idéal, celui de l'espace et celui de l'amour. Si Gina échoue dans ce dernier, c'est qu'elle s'écarte de la méthode employée dans les deux premiers qui consiste dans un engagement passionné de sa part (elle semble devenir fonction de Fabrice, son alter ego) et d'une prise de distance (on a l'impression qu'elle n'agit que pour soi et que tous les malheurs de Fabrice lui

viennent d'elle). Fabrice est jugé coupable à propos de l'assassinat de Gilletti à cause de l'humeur que Ranuce-Ernest IV prend pour sa tante. Fabrice est mis en prison et menacé de poison, moyen de torture mentale par laquelle le prince veut briser la "volonté terrible" et "les airs d'indépendance" (p. 248) que se donne Gina tandis qu'il a symboliquement fait d'elle la reine de ses états en allant à l'une de ses soirées où elle avait le sentiment que "tout le monde se prosternait devant elle" (p. 142).

Ce qui fait échouer Gina dans l'apprentissage de l'amour qu'elle fait à Fabrice, c'est qu'elle ne s'avise pas à employer des "ruses" (lui opposant un rival", se persuadant que ce ne serait pas une "chose horrible de faire l'amour avec son neveu"). Aussi Gina n'a point de contrôle sur la nouvelle dimension spatiale qui se fait entrevoir le haut de la tour Farnèse où Fabrice trouve finalement son idéal d'amour. Malgré l'effort physique et "la volonté terrible" de Gina pour s'introduire d'une façon ou d'une autre dans la cellule de Fabrice, elle ne joue aucun rôle dans l'arrangement intérieur de l'espace que les deux amants se ménagent entre eux. L'élévation par la mise à la prison semble donc un éloignement forcé de Fabrice de sa tante. Le séjour le haut de la tour Farnèse est présenté comme son éloignement inconscient. Tandis qu'à travers la descente s'opère leur éloignement définitif. Le séjour sur le lac Majeur est envisagé pour montrer à Gina la rupture qui s'est déjà produite en Fabrice.³⁷ Ils n'y sont plus l'un avec l'autre dans cette intimité parfaite qu'ils goûtaient sur le lac de Côme. Fabrice semble tellement changé que Gina ne peut plus supporter sa présence. L'abandon du lac Majeur

est sa première fuite consciente de Fabrice. Il y a pourtant une chose que Gina a en commun avec Fabrice, c'est la croyance à l'amour idéal jamais assouvi qui leur prépare à tout les deux la même fin tragique. Ainsi, ayant l'air de dominer tout le monde Gina est dominée par Fabrice. Et sa fin tragique ("elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice") rend clair ce que le devenir romanesque de l'héroïne a déjà prouvé, que Fabrice était pour elle la seule raison d'être.

3. Gina et les quatre hommes de Parme.

L'habilité de Gina à devenir "la femme à la mode" du milieu ambiant où elle choisit de vivre est à l'origine des relations spatiales qu'elle entretient avec Mosca, avec Ranuce-Ernest IV, Ranuce-Ernest V et Ferrante Palla. Comparées avec les relations entre Gina et Fabrice qui sont multidimensionnelles (spatiales, spirituelles, passionnelles) les relations avec les quatre hommes de Parme s'imposent comme spatiales tout d'abord. Gina s'attache à Mosca parce qu'il lui propose un changement dans ses habitudes de vivre. Or on sait qu'au moment de la rencontre avec le comte Gina habite au château Grianta, dans un isolement total du monde. Malgré l'attrait du lac et de ses alentours, ainsi que de la compagnie de Fabrice, Gina ne peut s'empêcher de sentir "l'ennui qu'il y a à ne pas échanger ses idées". Après le départ de Fabrice pour Waterloo, l'intérieur du château Grianta devient encore plus oppressif ce qui fait que Gina se tourne de nouveau vers Milan où elle a l'occasion de rencontrer

des gens d'esprit. C'est à la Scala que se fait la rencontre entre Gina et Mosca, une sorte de réconciliation de Gina avec son véritable âge dans l'absence de Fabrice. Mosca satisfait complètement le besoin de Gina pour l'échange des idées qui lui manquait le plus dans le triste château Grianta. L'ennui est ici la cause principale de la nouvelle relation qui s'établit entre Mosca et Gina, de son déménagement à Parme et de son mariage au duc Sanseverina qui rend possible ce grand changement dans sa vie. S'établissant à Parme Gina fuit "les luoghi ameni" de Côme et devient "prisonnière à sa manière de la Cour"³⁸, car les relations avec Mosca incluent la présence obligatoire du prince de Parme pour qui Gina devient immédiatement la femme qui sait bannir l'ennui de la vie. Gina plaît au prince parce qu'elle se montre très avisée des "lois" de la cour. Elle convient que la cour n'est qu'un jeu qui l'intéresse, mais un jeu dont il faut "accepter les règles". Ce compromis avec les règles de la cour est ce que Gina a en commun avec Mosca. Ils sont bons courtisans et fidèles aux lieux autant qu'ils croient avoir une fonction importante à remplir et qu'on leur laisse une pleine liberté d'agir, mais ils n'ont pas un attachement particulier pour le lieu. Pour Mosca ainsi que pour Gina Parme n'est qu'une alternative spatiale. Michel Crouzet pense que:

Certes Gina et Mosca ne sont à Parme, qui en tout point s'oppose à Milan, comme la "petite ville" à la capitale d'une Italie unifiée virtuelle, que des étrangers: mais leurs rêves ne cesseront de les orienter vers d'autres capitales. Il leur faut la ville, et la grande ville, n'importe laquelle, à la limite, pourvu- qu'ils y retrouvent les plaisirs sociaux indispensables, le salon et l'esprit, le théâtre et la musique ³⁹.

Gina ne semble attachée à Mosca que par l'esprit, son cœur est libre, mais le comte se lie à Gina corps et âme, lui préférant sa position de premier ministre, prêt à quitter Parme au premier mouvement de son amie. Ces relations traverseront une crise à l'époque de l'emprisonnement de Fabrice. Gina ne veut pas rompre complètement avec Mosca car elle a besoin de lui pour s'assurer une place de premier ordre dans la société, mais son cœur est blessé à cause de l'emprisonnement de Fabrice pour lequel Mosca partage une partie de la responsabilité avec le prince. L'identifiant en quelque sorte au prince Gina prend ses distances de lui. Pour montrer son indépendance par rapport au comte, Gina établit toute seule un "plan de conduite" qui est d'aller dans le monde, de ne pas montrer ses vrais sentiments aux autres et de ne pas cesser d'agir jusqu'à ce que Fabrice soit libéré. Elle fait un effort surhumain pour s'élever au-dessus de la faiblesse du cœur qui n'est bonne qu'à produire des ravages physiques et à ôter la présence d'esprit nécessaire pour combattre un despote habile et provoqué. "La volonté de parvenir" à ses buts qui habite Gina lui fait résoudre "à sa façon les problèmes regrettables de l'ordre et de l'autorité qu'ont posés avec une telle acuité les forces aveugles de ses passions énergiques et de son esprit de rébellion"⁴⁰. Gina appartient au type de femme standhalienne qui possède "une âme forte, courageuse et résolue, de ces âmes supérieures à tout événement, dont la fermeté et la grandeur ne plient sous aucun accident humain"⁴¹. Ce qui détermine Gina à prendre ses distances du comte c'est qu'après "l'audience du congé" où il a omis les deux

mots ("procédure injuste") qui seuls pouvaient engager le prince à tenir la parole donnée, aux yeux de Gina Mosca se montre incapable d'agir pour son propre intérêt et pour celui de ses amis. Moins ambitieux qu'elle, il aurait donné sa démission et aurait suivi Gina dans un ailleurs plus favorable à leur liaison. Mais justement, cette démarche exclut Fabrice et avec lui la partie sensible de Gina qui lui est due. Aussi, comme le constate Sabatier, Gina a besoin de pouvoir, d'action. Tout le reste la lasse et l'ennuie⁴². Quand elle réussit à montrer qu'elle est capable d'agir indépendamment du comte et qu'elle emporte la victoire sur le prince en aidant Fabrice à s'évader de la prison et en libérant les états de Parme de la tyrannie du souverain, Gina semble avoir épuisé sa "dynamogénie" et ramené les relations Mosca-Gina-Ernest IV à ses propres termes. Dès leur établissement à Parme Gina est consciente qu'elle "régnait sur le comte, et que le prince dominé par les exigences de son rang, eût plus eu moins régné sur elle" (p. 482). Mais quand elle se voit vraiment esclave et qu'elle voit Mosca impuissant d'agir elle entreprend de tuer le prince. Délaissée par Fabrice elle se tourne de nouveau vers le comte et se met pour une troisième fois au centre des revirements de la cour renouvelée dont elle devient le symbole grâce à l'attachement qu'a pour elle le prince-fils. Le comte admire en Gina "cette âme romaine" qui la place "au-dessus de tout" (p. 442). Personnage beyliste, Gina est la plus intelligente de son entourage, elle a le plus d'esprit et de savoir vivre. Elle remplit chez le comte ce besoin d'échange des pensées libres qui se

fait sans crainte ni intermédiaire, ce qui lui manque dans les échanges avec Ernest IV. Avec le mariage au comte Gina s'abrite dans une existence isolée de l'esprit, au centre de la plus "haute société de Parme". Si elle pouvait étouffer l'amour irraisonnable qui l'attachait toujours à Fabrice, Gina, femme d'un esprit supérieur, aurait trouvé auprès de son mari et dans le domaine de Vignano où ils s'étaient installés son milieu ambiant idéal.

Les relations Gina-Ernest IV s'établissent dès le début dans le mode du dominé au dominant. Ernest IV règne sur Parme par son titre de souverain absolu, Gina y règne par l'agrément de son esprit, ses soirées et son habileté à adoucir en quelque sorte le despotisme trop redouté du tyran. Ce despote qui n'est point aimé des Parmesans est pourtant charmé par Gina car elle l'amuse et sait chasser l'ennui de ses loisirs. Il a une sorte de fascination pour la personnalité de Gina, grande dame de Milan, ville plus grande que Parme, où elle peut retourner au premier signe d'ennui. Ce qu'il craint le plus si elle quitte Parme c'est qu'elle va révéler au reste de l'Italie ses craintes stupides d'un assassinat qui se prépare derrière son dos et dont Gina, amie de Mosca, son premier ministre qu'il fait réveiller au milieu de la nuit pour chercher les assassins sous son lit, sait les moindres détails. La scène de "l'audience de congé" montre à quel point le prince devient obsédé par Gina et comment il s'y prend pour lui ôter les "airs d'indépendance" quelle se donne vis-à-vis de lui. Pour l'attacher en quelque sorte à Parme il fait emprisonner Fabrice accusé

de l'assassinat de Giletti dans la prison de la tour Farnèse. Il veut montrer à Gina qu'il peut la tenir dans ses états malgré elle.

Pourtant quand elle apprend l'arrestation de Fabrice Gina décide de quitter Parme en faisant de son départ une manipulation de stratégie envers le prince. La scène de l'audience de congé illustre à merveille le combat de deux volontés dont chacune veut dominer l'autre et sortir victorieuse du combat. Pendant que Gina attend "un petit quart d'heure" dans l'antichambre du prince le lecteur la voit du point de vue de celui-ci, tout excité par l'espérance de voir cette "beauté" s'humilier devant lui car elle commence à lui devenir "trop insupportable avec ses petits airs d'indépendance" (p. 248) qui semblent lui dire à la moindre chose qui la choque: "Naples ou Milan seraient un séjour bien autrement aimable que votre petite ville de Parme" (p. 248). Avoir l'occasion de rendre service à "cette grande dame" est une bonne façon pour le prince de se faire "tirer pied aux ailes" (p. 248), s'élargir en proportion pour donner plus d'ampleur à sa "petite ville de Parme". Le raisonnement du Prince le met en rapport d'infériorité vis-à-vis de Gina. Ce qui le gêne c'est qu'il règne sur une ville plus petite que Milan où Naples où Gina habitait avant de s'installer à Parme. En plus l'attitude de Gina vis-à-vis du prince est royale, sa manière de parler quand elle se méfie de son interlocuteur lui montre qu'elle le domine de trop haut ainsi que sa familiarité quand elle veut montrer sa confiance la rend irrésistible. La présence de Gina remplit le temps de mille détails nouveaux qu'il

ne trouve ni auprès de sa femme ni auprès de sa maîtresse. L'enthousiasme de Gina pour la vie, sa mobilité intérieure qu'elle sait transmettre en autrui font d'elle un espace en soi, devant lequel la souveraineté du prince succombe. Ce dont il a horreur c'est de la voir quitter Parme et Gina connaît sa faiblesse. Pendant qu'elle attend dans son antichambre le prince la voit au comble du désespoir et jouit en avance des larmes touchantes que son cabinet va voir répandre. Il croit qu'elle vient se plaindre à propos de l'emprisonnement de Fabrice et lui demander la faveur de sa vie. Le prince va trop loin dans ses relations avec Gina. Il l'estime au point où régner pour lui prend le sens de dominer Gina. Il en tire sa grandeur, se comparant à Louis XIV qu'il imite pour impressionner "la grande dame".

La deuxième partie de cette scène est une surprise. Elle incorpore cinq points de vue: celui du lecteur tenu en suspens quant aux projets véritables de Gina, commençant à peine à la deviner grâce à la scène des adieux de ses domestiques; celui de Gina auquel Stendhal prépare un éclat sans suite; celui du prince qui tourne en ridicule; celui du comte Mosca qui vient se joindre plus tard et qui est frappé de stupéfaction quand il apprend la décision de Gina et celui du Général Fontana à l'arrière-plan mais qui contribue à l'atmosphère tragi-comique de toute la scène.

Quand la duchesse entre chez le prince invitée par sa voix, le prince prend un air théâtral pour se préparer au spectacle des larmes qu'il verra répandre en tirant un mouchoir. Il est retenu dans la mémoire du lecteur dans cette pose, frappé de stupeur au

moment de voir entrer Gina dans une tenue complètement différente de celle qu'il s'attendait lui voir: "Jamais la duchesse n'avait été aussi leste et aussi jolie; elle n'avait pas vingt-cinq ans" (p. 249). D'un pas léger elle effleure à peine les tapis de la salle d'audience, sa manière de parler avec tout le respect dû à la personne du prince, sa voix légère et gaie, la nouvelle de son départ définitif frappent le prince comme un coup de foudre. Et pendant toute cette partie de la scène Stendhal insiste sur le point de vue de Gina: "La duchesse parlait assez lentement, afin de se donner le temps de jouir de la figure du prince; elle était délicieuse à cause de l'étonnement profond et du reste de grands airs que la position de la tête et des bras accusait encore" (p. 249). L'étonnement du prince articulé par le seul mot commique qu'il est capable de proférer: "comment! comment!" (p. 250) et qu'il répète six fois avant de sortir de sa stupeur rend complète satisfaction à Gina et au lecteur. La position initiale des deux interlocuteurs est verticale. L'impatience et la nervosité de voir Gina s'humilier ont fait oublier au prince de s'asseoir sur son trône pour recevoir la grande dame dans sa position royale. Mais la seconde position qui fait le prince tomber des cieux par un regard désespéré au plafond, signe de son "plus grand embarras" est assise, moitié galanterie, moitié appui d'une balance dérégulée. Dans cette position la stupeur du prince se transforme en agitation, il ne peut plus trouver de position solide. Et puis, lentement il se rappelle son titre de souverain, commence par changer de couleurs, son teint

devient pâle, mauvaise augure pour le futur de Gina car la paleur du prince trahit sa colère de se voir trompé dans ses prévisions et qui ne restera pas sans conséquence. La colère lui rend sa dignité princière, il prend de nouveau un air de souverain, air-factice-imitation mal-réussie de celui du portrait de Louis XIV et qui fait remarquer à Gina le retour de ses qualités d'homme. Gina se lève pour prendre congé, le prince se lève et court après elle pour l'empêcher de partir, chose prévue dans cette improvisation géniale de Gina.

Si Gina n'était que femme sans scrupules, soucieuse de la seule vie de Fabrice, elle devrait accepter le premier offre du prince: l'attachement complet par l'amour. Gina n'a apparemment pas de fonction politique dans le roman, mais elle se montre une femme avisée de tout ce qui se passe derrière les coulisses (grâce au comte) et elle a en horreur l'injustice criminelle. Elle peut tolérer des "petites injustices" de bonne foi auxquelles le comte a parfois recours pour exercer son pouvoir comme premier ministre, mais quand elle entend le prince donner le nom de ses "meilleurs juges" aux plus grands criminels en son service, elle perd tout son respect pour lui, elle se hausse dans toute sa grandeur d'esprit juste, lui montrant son mépris, le traitant en être de "mauvaise foi". Quand il lui demande ce qu'il faut qu'il fasse pour qu'elle reste à Parme elle le traite d'impuissant à lui rendre la faveur dont elle a besoin et lui répond: "Quelque chose dont vous n'êtes pas capable" qu'elle aigrît d'un "accent de l'ironie la plus amère et du mépris le moins déguisé" (p. 252). Ceci déclenche la guerre la plus féroce entre ces

deux êtres conditionnés à dominer l'autrui. Pour empêcher Gina de sortir le prince se met devant la porte et retarde de quelques secondes son départ. Le comte Mosca qui s'introduit dans la scène donnera l'occasion au prince à exercer son pouvoir, car avant d'être amant de Gina il est surtout le premier ministre des états de Parme. En omettant le mot "procédure injuste" de la lettre que lui dicte Gina et par laquelle le prince s'engage de ne pas signer la sentence de culpabilité de Fabrice, il montre sa foi au prince croyant à la parole donnée, peu avisé de la vraie nature de son souverain.

Le cinquième point de vue qui contribue à ce que la scène de "l'audience de congé" soit la plus exquise dans la littérature romanesque au décor théâtrale est celui du général Fontana, aide de camp de service. Dans toute cette scène Fontana se comporte en vrai général, instruit d'après des règles bien établies de la cour, sans imagination pour les excentricités de l'âme qui fait contraste avec l'état d'âme du prince et celui de Gina et accentue la transgression de la duchesse. L'apparition de Gina dans l'anti-chambre du prince en habit de voyage le rend "raide comme un soldat au port d'armes" (p. 248). Son habit en dehors des règles et "les yeux brillantes du prince" qu'il n'a jamais vus tels quand il devait recevoir Gina le font croire "à la dissolution de la monarchie" (p. 248). Le comble du comique de son attitude est atteint au moment où le prince lui dit de prier Mme la duchesse d'attendre "un petit quart d'heure": Alors "son ébaissement n'eut plus de borne..., il fit son demi-tour comme un soldat à la

parade; le prince sourit encore: Fontana n'est pas accoutumé, se dit-il, à voir attendre cette fière duchesse: la figure étonnée avec laquelle il va lui parler du petit quart d'heure d'attente" (p. 249). Et quand après vingt minutes Fontana voit entrer la duchesse chez le prince d'un pas rapide, "le pauvre aide de camp fut sur le point de perdre tout à fait la raison" (p. 241). Deux fois encore Fontana apparaîtra à la porte de la salle d'audience; la première fois il montre "sa figure pâle et totalement renversée", en annonçant le comte Mosca, prononçant "avec l'air d'un homme à l'agonie" les mots d'introduction. Et finalement, quand le prince appelle le Général pour lui donner l'ordre concernant l'exil de la Raversi exigé par Gina: "Le général parut avec une figure tellement étonnée et tellement curieuse, qu'il y eut échange d'un regard gai entre la duchesse et le comte, et ce regard fit la paix" (p. 255). La scène finit par la sortie du général Fontana, celle de la duchesse et par une longue consolation dont Mosca veut récompenser l'amour-propre du souverain que "la volonté terrible" de Gina a complètement écrasé. Cette femme pleine d'esprit et dont on aime entendre l'opinion peut le compromettre. A Naples ou à Milan où elle menace de s'abriter si elle quitte Parme elle peut employer "cet esprit et cette force de persuasion divine que le Ciel lui a donnés, elle se fera croire de tout le monde" (p. 253). Ayant omis les mots "procédure injuste" Mosca a donné au prince l'opportunité de retenir Gina à Parme qui est sa seule manière de la dominer de près. Il est dans une position d'infériorité vis-à-vis de Gina car elle

peut disposer librement de l'espace tandis que le prince tremble "de peur au fond de son refuge-prison, dans un espace clos et terrifié qui est (son) image (...) séquestré dans son palais par lui-même et ses terreurs fantastiques"⁴³.

En commentant cette grande scène de La Chartreuse de Parme Balzac l'appelle "une des plus belle scènes du roman moderne" dans laquelle Gina pose un ultimatum au prince. "Le tigre est bravé dans son antre; le serpent est pris, il a beau se rouler et demander grâce, la femme l'écrase"⁴⁴. Elle l'écrase par l'esprit mais il l'a tue presque par ses trahisons noires au sujet de Fabrice. Pour l'"écraser" physiquement et mettre fin à son régime absolu elle se fait guerrière. Le sentiment de son infériorité vis-à-vis du prince domine trop l'âme altière de Gina. Elle est la première en date des femmes romanesques qui essaie de "transformer le monde" en "s'emparent avant tout des fusils"⁴⁵. Clélia aussi songe à protéger Fabrice en s'emparent de l'arme: "Moi j'irais poignarder le prince, comme l'héroïque Charlotte Corday". L'arme de Gina est le poison qu'elle fait administrer au prince à l'aide de quoi elle l'emporte pour la dernière fois sur lui, se montrant plus habile dans les méthodes machiavéliques que le prince même. Ainsi quand son fils lui succède au trône, le lecteur a l'impression que c'est Gina que l'on couronne à son entrée triomphale dans une Parme purifiée par son ordre.

On a déjà montré la supériorité de Gina dans les relations avec le prince-fils, prêt à confier le gouvernement entier dans les mains habiles de Gina. Ironiquement pourtant, elle qui était

capable de manipuler un loup connaissant bien ses faiblesses, se montre physiquement inférieure à l'agneau car il se comporte avec elle selon les codes de la noblesse. Si elle ne s'était pas donnée à Ernest V, Gina se serait moquée de la parole donnée, et comme Ernest IV, elle aurait agi par instinct. Manquer à la parole c'est se mettre dans la catégorie du "reste du vulgaire". Or Gina préfère le déshonneur. Après l'expérience avec le père Gina prend en horreur la violence dans les relations avec autrui qui n'est bonne que dans des cas extrêmes. En plus le jeune prince n'est pas homme de mauvaise foi et elle se décide au compromis par l'acte sexuel, acte explicite de la "catin sublime". Les relations Gina-Ernest V sont enfin une deuxième preuve que Gina est subjuguée par la jeunesse, tandis qu'elle domine "les vieux".

Dans les relations Gina-Ferrante, Stendhal a voulu illustrer la supériorité de Gina "par l'esprit" tout d'abord, car le poète proscrit est le seul personnage de La Chartreuse de qui elle croit se faire comprendre et "par les grâces et la beauté aussi", car ce sont les charmes physiques de Gina qui attirent le poète et auxquels il voue une obéissance aveugle. Aussi, il a besoin du support matériel et moral de Gina pour tourner la révolte contre le régime absolu de Parme en révolution mais ceci n'est que simple coïncidence dans leurs relations. Ferrante supplée en Gina une sorte de toute puissance dans l'usage de l'espace ouvert, une certaine habilité d'apparaître et de disparaître qui le rend capable d'exécuter en

véritable fantôme de l'espace l'assassinat du prince sans aucune conséquence pour Gina. Gina corrige, pour sa part, une imperfection de Ferrante qui est le manque de ruse quand Rassi découvre ses traces et trouve des documents sur les véritables assassins du prince. Ferrante a ce courage simple et presque inconscient qui lui rappelle Fabrice, mais Gina connaît l'art de se tirer d'affaire même quand il s'agit de se mesurer avec l'odieuse Rassi. Elle réussit à se tirer d'affaire en brûlant les papiers qui l'accusent avant qu'ils ne parviennent dans les mains du prince et de la princesse-mère, tous les deux "dominés par le génie de cette espèce de princesse des Ursin"⁴⁶. Comme le poète proscrit dans ses relations avec la noblesse de Parme (surtout par sa manière de vivre comme voleur du grand chemin toujours en danger de mort), vis-à-vis du couple princier, "à la lettre la grande-maîtresse danse sur un volcan"⁴⁷. Stendhal réserve une fin romanesque semblable à Gina et à Ferrante Palla. Elle quitte Parme pour être loin du lieu de sa "chute" morale, il doit s'exiler en Amérique pour qu'elle vive. Mais tous les deux êtres "sublimes" d'un esprit "supérieur", ils luttent pour un idéal personnel et laissent des empreintes durables sur les états de Parme.

Ainsi Gina s'inscrit dans la littérature romanesque du dix-neuvième siècle comme "génie féminin le plus étendu" (Balzac). Malgré sa tragédie personnelle, elle a contribué au changement radical du gouvernement de Parme. La dernière phrase de La Chartreuse justifie ses efforts sur le plan social tout en la résumant:

"Les prisons de Parme étaient vides, le comte immensément riche, Ernest V adoré de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane". En effet, "le génie féminin" n'a pas fini de s'étendre.

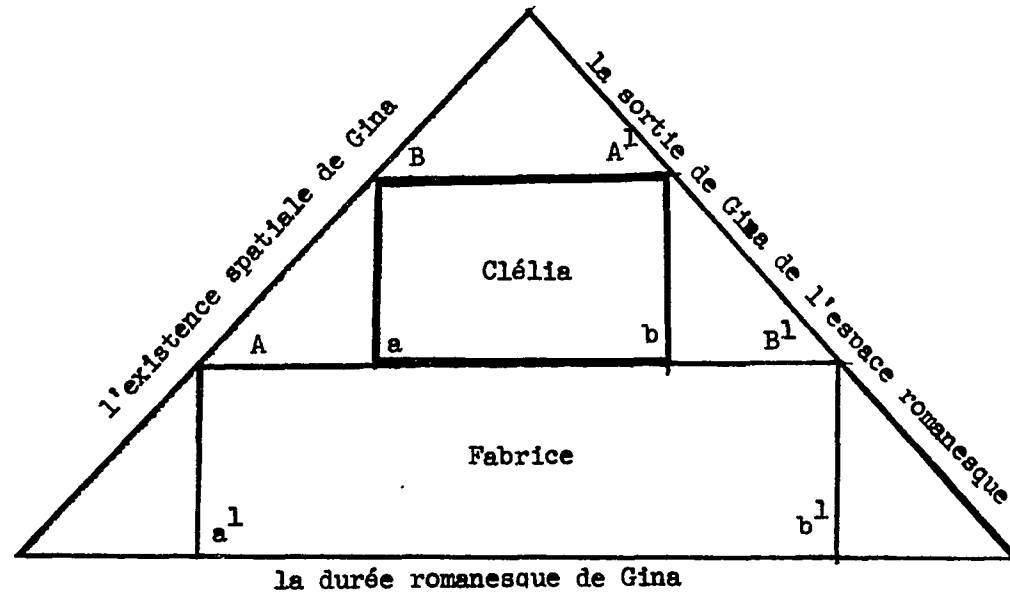
4. Gina par rapport à Clélia-Structure/Infrastructure

Les relations qui s'établissent entre les deux personnages-femmes au cours du roman sont purement spatiales. D'après la manière dont elles sont agencées dans l'ensemble de l'espace romanesque, elles s'imposent comme structure et infrastructure⁴⁸ de la structuration globale des personnages. Fabrice-le héros- en est "l'épine dorsale"⁴⁹, à vau-l'eau entre les deux femmes.

L'agencement intérieur des personnages de La Chartreuse, contenus dans la structure globale ou entière de l'oeuvre⁵⁰, se fait à partir de la présentation spatiale de Gina del Dongo. Servant de base ou arrière-plan à l'existence spatiale des personnages (elle rend possible le rapprochement du lieutenant Robert et de la Marquise del Dongo et de tout ce qui s'ensuit) aussi bien qu'à leur durée romanesque, Gina inaugure leur structuration à l'intérieur de l'oeuvre par une figure angulaire à laquelle viendront s'ajouter les autres personnages.

La présentation schématique de cette figure géométrique⁵¹ se trouve à la page 194. La ligne de la durée romanesque de Gina plus celle de son existence spatiale plus celle de sa sortie de l'espace romanesque forment la structure de l'agencement des trois personnages principaux dans La Chartreuse. Pendant son existence spatiale

Pour une structuration des personnages dans La Chartreuse

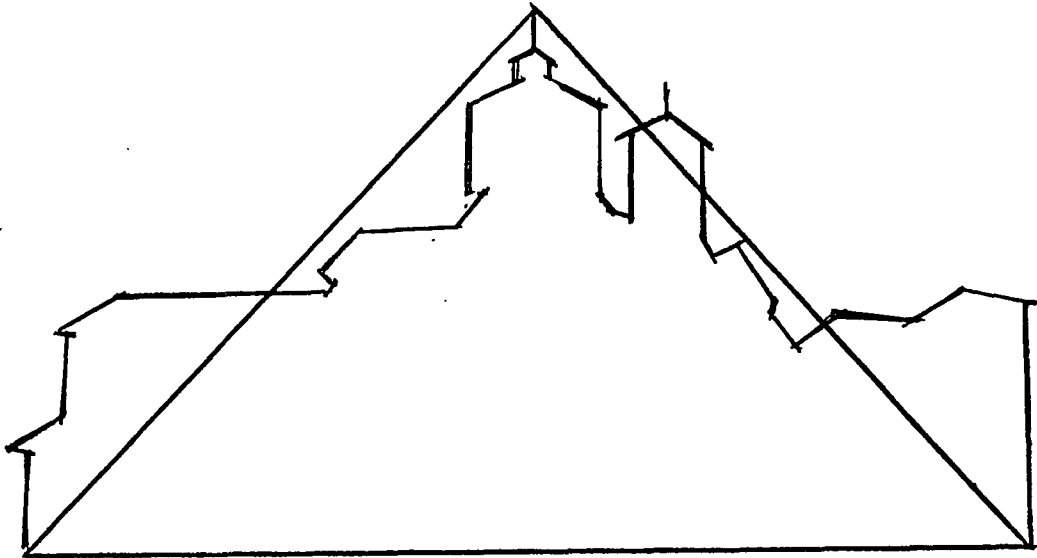


Gina se met en relation avec Fabrice (point A) qu'elle entreprend de former selon les principes de la couleur rouge, mais après son départ pour Waterloo sa création en tant que personnage romanesque prend une direction indépendante de celle de Gina. Aussi, pendant son existence spatiale Gina se met en rapport avec Clélia (point B). Les deux encadrements de la voiture de la marquise del Dongo qui les contiennent toutes les deux après leur première rencontre les présentent dans une position assise l'une vis-à-vis de l'autre comme deux images dans le miroir qui se reflètent l'une l'autre. Gina se fait protectrice de la jeune inconnue, mais elle se tient au fond du tableau pendant le contact initial entre Clélia et Fabrice qui n'établissent les relations spatiales que plus tard à Parme (ligne a-b). Cette ligne présente aussi la fin romanesque de Clélia, dont l'existence s'épuise dans ses relations passionnelles avec Fabrice qui déclenche la chaîne des sorties de l'univers romanesque par la mort à laquelle se succède celle de Fabrice (ligne a¹-b¹) après un an et celle de Gina (la ligne de sa durée romanesque) qui termine la durée romanesque des trois personnages.

L'existence spatiale de Gina atteint le sommet au moment de la mise en prison de Fabrice, c'est-à-dire, au milieu du devenir romanesque de celui-ci. La montée de Gina sur la tour Farnèse où elle découvre l'air frais et le panorama de Parme marque symboliquement sa position dominante. Mais après la mise en prison de Fabrice, Gina perd la faveur du prince, elle n'a qu'une place secondaire dans le cœur de Fabrice et Clélia qui s'impose de plus en plus comme "personnage-femme dans lequel "le milieu se résume" se met au centre de l'univers

romanesque détournant l'attention du lecteur de cette "femme terrible" sur soi. La sortie de Gina de l'espace romanesque commence donc par la descente de la tour Farnèse et se prolonge jusqu'à la sortie de l'univers romanesque par la mort où la ligne de sa sortie de l'espace romanesque atteint et finit sa durée. Pendant sa sortie de l'espace romanesque, Gina essaye d'établir une communication spatiale avec Clélia, au moment des préparatifs pour l'évasion de Fabrice (point A¹) où les deux femmes travaillent ensemble au profit de la durée romanesque du héros. Après la descente de Fabrice de la tour Gina croit pouvoir reprendre sa position dans le coeur de son neveu et rétablir les relations intimes (point B¹). Mais c'est la dernière fois que leurs destinées se touchent de près, Gina comprend pendant leur séjour sur le lac Majeur que Fabrice est perdu pour elle. La sortie de Fabrice de l'espace romanesque se fait avant celle de Gina, mais son nom et sa mémoire durent avec Gina qui lui survit de quelques mois. La sortie de Gina de l'espace romanesque qui forme le deuxième angle de cette figure géométrique va en descendant pour se joindre à la fin de sa durée romanesque, troisième angle qui découvre une structure pyramidale dans laquelle sont contenus l'espace et la durée de Fabrice sur un arrière-plan déjà posé par Gina, et Clélia, comme une infrastructure dont l'existence cachée au début du roman et qui ne se découvre complètement que dans la deuxième partie, aura pour la durée romanesque et l'existence spatiale du héros, la même importance que la structure extérieure formée par Gina qui les contient tous les deux. Clélia enrichit l'espace de La Chartreuse d'une nouvelle dimension—la hauteur.

L'agencement des trois personnages principaux ainsi conçu révèle la construction architecturale suspendue du titre (*La Chartreuse de Parme*), ainsi que celle dominant la deuxième partie du roman (la tour Farnèse).

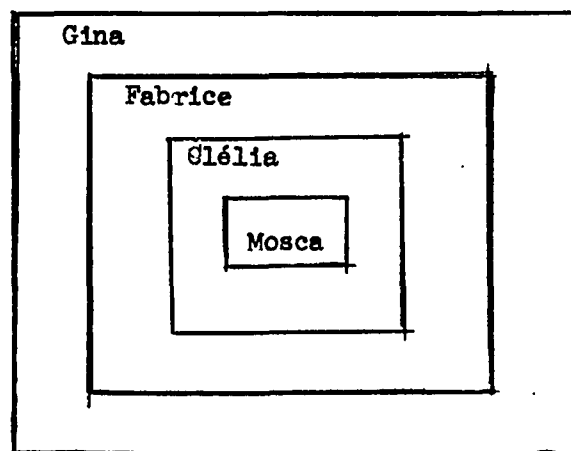


Aussi le mouvement kinésique horizontal de la première partie suivi du mouvement kinésique vertical, en haut de la tour révèle le même schéma pyramidal par l'intervention des personnages. Le mouvement kinésique vertical n'est jamais complètement isolé du mouvement kinésique horizontal qui l'engendre. Gina (de nouveau) s'introduisant au haut de la tour Farnèse par des signes lumineux ou par des objets à l'aide desquels elle en atteint le sommet, révèle l'angle qui relie le bas et le haut (elle n'est jamais complètement absente d'une portion topographique dont se gonfle l'espace de La Chartreuse. Presque toujours Gina s'introduit sur la topographie qui ne contient que Fabrice par des lettres.

Si l'on fait reposer ici la structure entière de la Chartreuse sur l'engendrement spatial et temporel de ces trois personnages c'est parce que ce sont les seuls qui "font leur entrée dans le roman à l'âge d'une grande jeunesse"⁵² et qu'ils sortent par la mort.

Il est impossible d'inclure le comte Mosca dans cette schématisation des personnages "jeunes", car son existence fictive se structure d'une manière différente. Il apparaît dans le roman à la suite de Clélia mais il survit aux trois personnages qui le précèdent. Sa présentation spatiale suggère une autre figure géométrique. Si Gina inaugure le cadre romanesque, Mosca le fait se prolonger au niveau du vécu. Etroitement lié à Gina, il prolonge la ligne horizontale de l'oeuvre, comme Clélia, étroitement liée à Fabrice détourne sa spatialité fictive vers le haut, ouvrant la perspective d'un infini sublime⁵³. L'infini sublime et l'infini terrestre juxtaposés formeraient le contenu d'une nouvelle Chartreuse de Parme.

Voici le schéma qui contient Mosca:



L'existence terrestre de Mosca se prolonge en se rétrécissant

aux yeux du lecteur sur une Parme "plus juste" aux prison vides, où le comte est définitivement assimilé au reste du vulgaire "immensément riche" (p. 479). Tandis que la mort de Clélia qui déclenche celle de Fabrice et de Gina s'ouvre sur un infini spirituel où les "trois âmes sublimes" se retrouvent (n'oublions pas qu'après l'audience de congé chez Ranuce IV Gina attribuait déjà à Mosca une "âme vulgaire").

Ainsi s'impose (dans les relations linéaires comme dans les relations dans l'ensemble de l'univers romanesque) l'aspect dominant du caractère de Gina dans son rapport avec l'espace romanesque qui la contient, aussi bien que dans les relations qu'elle entretient avec les autres personnages du roman. C'est en dominant les personnages qu'elle domine l'espace: "Que Gina entre chez le prince en costume de voyage, ou cite à propos une fable de la Fontaine, et la face de Parme, à défaut de celle du monde, est changée"⁵⁴.

Deuxième partie

ESPACE DOMINANT

1. Les rapports Clélia-espace romanesque.

"Réellement je ne suis faite que pour la retraite"! (p. 277)

Quand Stendhal présente Clélia dans La Chartreuse de Parme il ne semble pas la décrire pour donner au lecteur tous les détails de son aspect physique. Par l'extérieur, on a l'impression qu'il regarde un visage et un corps de femme mis en cadre. Quelques traits qui sautent aux yeux du lecteur suggèrent l'âme du personnage et c'est là où la plume stendhalienne s'égare, dans l'intérieur mystérieux d'un personnage-femme "subtilement idéalisé, dont le caractère provoquera l'admiration et dont les erreurs charmantes feront juste sourire"⁵⁵.

Clélia avait des cheveux blonds cendrés, se détachant, par un effet très doux, sur des joues d'un coloris fin, mais en général un peu trop pâle! La formule seule du front eût pu annoncer à un observateur attentif que cet air noble, cette démarche tellement au-dessus des grâces vulgaires, tenaient à une profonde incurie pour tout ce qui est vulgaire (p. 273).

L'ayant parée d'un "coloris fin", d'une pâleur de sainte, l'ayant détachée du vulgaire, Stendhal l'accroche à une hauteur où il l'adorera comme une image de sainte par les yeux de Fabrice, par ceux des "happy few". L'auteur situe Clélia, personnage parfait, dans un espace idéal, isolée du reste du vulgaire, en haut du palais du gouverneur, avec le ciel, la "chaîne des Alpes", le "mont Viso" et le panorama de Parme comme décor. Dans "ce monde ravissant" où Stendhal situe Clélia il la fait agir à partir d'un double cadre, la volière. Le tableau n'est qu'esquissé en quelques traits rapides et exposé au regard admirateur de Fabrice. C'est en la voyant

agir à partir de ce cadre (la volière) que s'accumulent les traits du physique de Clélia.

Sur le schéma des cadres servant d'arrière-fond aux représentations spatiales de Clélia (p.204), on remarquera que Stendhal vise à nous faire concevoir surtout les images et les prises de vue que Fabrice acquiert d'elle. Ces réflexions et ses prises de vue sur Clélia le mettent dans une position semblable à celle de son auteur, qui est de regarder le tableau d'un peintre s'y attachant à un trait essentiel-"le regard profond" à travers lequel il fera revivre l'univers de l'invisible-l'âme. Les références fréquentes que Stendhal a faites aux tableaux du Corrège nous ont aidé à identifier Clélia avec la Vierge Marie de son tableau La Sainte Famille avec Saint-François. Le regard profond de la sainte y est tout un univers à soi, élément capital du tableau, indiquant la profondeur intérieure qui l'arrache à la réalité du moment donné et la fait vivre dans une vie intérieure invisible aux yeux du simple mortel mais que son imagination met en rapport avec la puissance divine installée en elle et matérialisée dans l'enfant qu'elle tient dans ses bras. Stendhal comprend que:

...la difficulté, pour ses peintres aimés comme pour lui, est d'indiquer, non de concurrencer **exhaustivement** le réel; que la description réussie est celle qui n'impose pas mais se borne à suggérer un espace où chacun déploiera les mirages de sa liberté. 56

Par conséquent, Stendhal ne conduit pas le regard du lecteur impérieusement de haut en bas, de droite à gauche, du premier plan jusqu'au fond. Il lui suffit que le fond de l'espace soit posé et celui d'où surgit Clélia a la forte nuance du Sublime. Derrière

le cadre c'est le ciel par l'invocation de la Madone qui s'impose comme fond pour se matérialiser dans le regard contemplatif de Fabrice.

Comme dans le tableau du Corrège sur lequel surgit la figure à demi différenciée de Joseph, simple mortel trompé par la puissance divine et de Saint-François, à genoux devant cette beauté sublime au regard profond qu'il veut pénétrer, Stendhal met Clélia au milieu de deux forces d'hommes la faisant se pencher tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre sans jamais abandonner la position originale. Stendhal a doublé l'esquisse de Fabio Conti par celle du marquis de Crescenzi sans pourtant les faire sortir de la pénombre. L'habit et la tenue de Saint-François rappelle Fabrice et son absorption complète dans la contemplation de la beauté sublime de Clélia. L'arrière-fond du tableau du Corrège est une forêt obscure, décor qui suggère les orangers de Clélia. Ainsi on trouve les éléments de l'espace romanesque qui se crée autour de Clélia visualisés chez le Corrège. Dans une lettre que Stendhal envoie à Balzac à propos de son article dans la Revue parisienne il justifie sa paresse de décrire par le fait qu'il aime renvoyer au Corrège pour plus de détails sur l'aspect physique de ses personnages. Dans La Chartreuse aussi il compare Clélia "aux belle figures du Guide" (p. 271), autre référence picturale qui fait constater à Grazia Merler que "Dans ces comparaisons avec le style d'un peintre ou avec une école de peinture on dirait que Stendhal veut à la fois fixer le personnage et fixer une notion plastique étrangère au récit, on dirait qu'il vise à l'abstraction du personnage" 57.

Pour une structure de l'espace de Clélia Conti

LES CADRES DE CLELIA				
Les grands cadres	La voiture de la marquise del Dongo.	LA VOLIÈRE (Cadre central)	Images de Clélia	"regard profond"
	La portière de la voiture de son père.			"la profonde pitié"
	La fenêtre à la soirée des Zurla.			"calme à son âme"
				"image sublime"
				"âme élevée"
				"beauté éblouissante"
				"expiation du vœu"
Les petits cadres	La fenêtre du palais Cantarini.	Les prises de vue sur Clélia		"l'amitié du cœur"
	Le fauteuil à la cour.			"les yeux remplis de larmes"
	L'allée du parc du palais Crescenzi.			"très irritée"
	La loge Crescenzi au grand théâtre.			"fondit en larmes"
	Le fauteuil doré à l'église.			"baissant les yeux"

Stendhal commence en effet la présentation spatiale de Clélia à partir de son abstraction de la société de Parme. Elle s'en détache, tout d'abord pour fuir les jeunes ennuyeux que les sentiments "bas" et "vulgaires" poussent vers elle. Le premier mouvement vers l'isolement spatial consiste dans la prise de distance d'autrui. Clélia adopte un masque pensif et impose de cette façon une barrière à la libre communication quand elle se trouve dans la société. Elle n'a pas l'enthousiasme de Gina pour ceux qui l'entourent ce qui rend Clélia moins populaire qu'elle dans la société parmesane. A cause de la grande beauté de Clélia pourtant le masque n'est point gage certain d'isolement du monde et elle se décide au deuxième mouvement spatial par l'éloignement et l'élévation "du reste du vulgaire". Là-haut, Clélia s'y installe dans une "solitude aéricane", "à mille lieues au-dessus des petitessees et des méchancetés qui nous occupent là-bas" (p. 313).

Clélia se crée donc par rapport à l'espace à l'aide de trois mouvements spatiaux: l'entrée en soi, l'éloignement de la société et l'élévation qui enrichit l'espace romanesque de La Chartreuse d'une nouvelle dimension élevée, la tour Faraèse, deuxième construction architecturale qui suggère la retraite avec le ciel comme arrière-fond et en laquelle se résume la retraite telle quelle est envisagée dans la chartreuse, phase préparatoire à l'arrière-fond aérien et rêvé du "meilleur monde".

L'entrée en soi et l'éloignement de la société s'effectuent pendant la soirée du ministre de l'intérieur où Clélia suit son père le soir de l'arrêstation de Fabrice:

Au milieu des réflexions fort sérieuses et qui occupaient toute l'âme de Clélia, les propos complimenteurs qui l'entouraient toujours lui semblèrent plus désagréables encore que de coutume. Pour s'en délivrer, elle s'approcha d'une fenêtre ouverte et à demi voilée par un rideau de taffetas; elle espérait que personne n'aurait la hardiesse de la suivre dans cette sorte de retraite. Cette fenêtre donnait sur un petit bois d'orangers en pleine terre: à la vérité, chaque hiver on était obligé de les recouvrir d'un toit. Clélia respirait avec délices le parfum de ces fleurs, et ce plaisir semblait rendre un peu de calme à son âme (p. 276).

Ce passage révèle l'attitude typique de Clélia par rapport à la société. Pour s'en délivrer car elle l'ennuie Clélia s'approche d'une fenêtre. Sa pensée et la perception du dehors se mêlent ensemble. L'odeur des orangers qui entre par la fenêtre sert de calmant à son âme noble et fait contraste avec la "puanteur" de l'intérieur qu'elle voudrait fuir. Aussi, pour avoir ce calme autour de son appartement si élevé, Clélia fait planter des orangers devant la fenêtre de la volière, espérant qu'ils l'empêcheraient de voir la prison qui fait naître en elle des sentiments de révoltes contre l'injustice sociale exprimés dans des phrases comme: "Assassins polis", "et je suis fille d'un geôlier", "à sa place j'irait poignarder le prince, comme l'héroïque Charlotte Corday" etc. La prison fait encore plus d'horreurs à Clélia depuis qu'elle connaît Fabrice que son imagination y situe déjà. La fenêtre devient effectivement le cadre de l'abstraction de Clélia du "vulgaire" et l'ouverture vers le "noble"; deux qualités humaines qui se trouvent en conflit dans l'âme timorée de la jeune fille, la conduisant à l'introspection. Les voici présentés schématiquement:

Le noble	Le vulgaire
Références humaines	
"âme élevée"	"âme basse"
Références spatiales	
le palais du gouverneur "son appartement si élevé"	La cour
la volière "liberté du couvent" "l'idéal de bonheur"	La tour Farnèse
l'orangerie du palais Crescenzi "un espace de trois années"	Le palais Crescenzi "au milieu du luxe aimable"

L'élévé est étroitement lié au spirituel, à l' me: le bas au matériel, au corps. La création de Clélia par rapport à l'espace est le résultat de sa conception du monde et de la nature humaine dans laquelle elle fait la distinction entre le noble et le vulgaire. Spatialement le noble est associé à l'élevé, c'est-à-dire au mouvement kin sique⁵⁸ vertical, tandis que le vulgaire à l'ici-bas, c'est-à-dire à la majeure partie de ce qui se situe sur la ligne horizontale de l'univers romanesque-la cour. Aussi la prison qui se résume dans la tour Farnèse n'est vue que comme extension du vulgaire. Le palais Crescenzi s'y ajoute malgré le "luxe aimable" qu'il procure à Clélia, car elle n'y est pas de son propre choix.

L'élévation de Clélia se fait dans le palais du gouverneur: "joli

petit bâtiment construit dans le siècle dernier sur les dessins de Vanvitelli" (p. 307). Clélia s'y installe dans son "appartement si élevé" où elle trouve la "liberté du couvent" dont elle a besoin pour deux raisons: la première est de fuir son père qui veut se servir de sa beauté pour s'étayer dans la société aussi que pour augmenter la fortune de leur maison qui quoique fort ancienne manque l'opulence nécessaire au prestige social. Ce sentiment bas de la part de son père lui fait concevoir le mariage comme une entreprise vulgaire et pour fuir les deux elle se dérobe à la volière, la seule chambre du second étage du palais du gouverneur qui a de l'ombre de onze heures à quatre car elle est abritée par la tour Farnèse. C'est encadrée dans la fenêtre de la volière que Clélia nous intéresse surtout, c'est à partir de là que se révèle l'âme de la jeune fille. L'arrière-fond qui consiste en: "magnifiques cages de citronnier et de bois d'acajou qui, garnies de fils dorés, s'élevaient au milieu de la chambre fort claire" ne sert qu'à justifier sa présence à cette fenêtre en face de celle de la cellule de Fabrice.

La mise à la fenêtre rappelle la mise en cadre. Clélia n'est jamais présentée spatialement sans suggestion d'un encadrement quelconque, que ce soit la volière ou un fauteuil au cadre d'or. Contrairement à Gina qui agit au moment d'être présentée, Clélia pose aux yeux de celui qui la regarde. Sa beauté, son regard mystérieux, la mettent dans une position d'ambiguïté et le cadre l'abstrait du reste du monde. Quand Clélia réapparaît à la portière de la voiture

du gouverneur circonscrite par le regard admirateur de Fabrice, le lecteur a l'impression que c'est le deuxième dans la série des tableaux présentant la jeune fille cinq ans plus tard sans changement de cadre. La mélancolie de son expression et la maladresse restent les mêmes; moitié mal de communication purement romantique, moitié perception du cadre qui la soustrait à la forme, Clélia se sent incapable à communiquer ses véritables sentiments à Fabrice ce qui la fait constater qu'elle n'est faite que pour la retraite. Sa conscience de fille de géôlier est en contradiction avec sa conception de soi. Elle possède une "belle âme" qui ne s'étale en dehors qu'à partir de son regard, miroir de son âme vers lequel Fabrice se sent foncièrement attiré.

Dans les rapports Gina-espace il n'y a aucune mention de la fenêtre. Quand elle est décrite à l'intérieur de son palais ou à l'intérieur en général elle est complètement absorbée par ceux qui l'entourent et qu'elle anime à force de s'intéresser à eux. En dehors de la demeure Gina établit un rapport d'activité avec son entourage. La communication Clélia-espace se fait à partir de la fenêtre. A la volière, il s'agit de nouveau d'un isolement en soi par l'élévation, métaphore spatiale qui sert à complimenter le personnage qui s'y situe. Comme s'est sa tranquillité tout ce qu'elle possède, Clélia l'y trouve ce qui la rend "presque heureuse". Selon Jean-
Pierre Richard cet espace élevé fait naître dans cette âme noble de "hautes pensées"⁵⁹ et oblitère l'image de la cour qui n'inspire à Clélia que de "l'horreur" et des "sensations douloureuses". Là-

haut cette âme noble "s'exile alors dans son propre vide, d'où elle domine et méprise la fausse plénitude des activités humaines"⁶⁰.

2. La communication Clélia-Fabrice.

"This was her favoured fairy realm,
and here she erected her aerial
palaces".

(Lammermoor, I, 70.).

L'exil de Clélia dans le vide de l'âme n'est pas de longue durée. Adjacente au palais du gouverneur se trouve la tour Farnèse dont la fenêtre de la cellule "obéissance passive" dans laquelle est enfermé Fabrice accusé du meurtre de Giletti, surplombe celle de la volière de Clélia. Dès que Clélia y aperçoit Fabrice elle commence à sortir de ce vide dans lequel elle s'est installée et à s'étendre petit à petit vers lui, le devinant de la "même race d'âme"⁶¹. L'élévation est donc le point culminant dans l'éloignement de Clélia de la société de Parme et point de départ dans sa création en dehors du cadre de la volière. Au moment où elle aperçoit Fabrice le mouvement spatial devient réversible; l'entrée en soi se transforme en une ouverture lente mais progressive vers le point le plus remarquable de l'espace de son élection. La poésie des relations spatiales que Clélia entretient avec Fabrice de la fenêtre de sa volière est une "fonction d'éveil"⁶². Son amour pour Fabrice naît bien avant que son âme s'en aperçoive. Quand Clélia commence à ouvrir les yeux sur le visible elle est "depuis longtemps adhérente à l'invisible"⁶³. Selon Bachelard, cette adhésion à l'invisible, voilà la poésie première, voilà la poésie qui nous permet de prendre goût à notre destin intime⁶⁴. Situés sur ce point élevés à deux cents quatre-vingt

marches au-dessus du sol et à vingt pieds de distance l'un de l'autre, de la même race d'âme, les deux jeunes gens ne cherchent qu'à établir une communication qui se développe en trois phases ⁶⁵ :

1) La communication par le regard à l'aide de laquelle s'effectue le rapprochement spirituel. Stendhal pense que "l'oeil est l'âme toute nue" et c'est à partir de ce point lumineux qu'il se hasarde dans "l'adorable labyrinthe de la profondeur" ⁶⁶ de Clélia, soit en tant que réflexion rendue visible par l'oeil fasciné de Fabrice, soit en tant que confession de Clélia dont le point de vue nous aide à comprendre l'ambiguïté de sa démarche. Dans l'univers romanesque de Stendhal on peut ranger Clélia de côté de :

... ces jeunes femmes qui risquent leur vie sur un coup de dés, ces âmes brusques, à la fois autoritaires et tendres, qui sont invinciblement attirées par une image toute féminine de la grandeur, par une sorte d'héroïsme féminin qui leur fait regarder leur déshonneur et leur perte comme le plus beau des sacrifices ⁶⁷.

C'est du plus profond de son âme que Clélia commence à s'ouvrir à la contemplation intense de Fabrice et à se libérer des interdictions de sa conscience malgré ses propres manèges. Voici quelques passages où l'âme de Clélia commence à s'étendre vers Fabrice à partir de son regard :

En revenant du fond de la chambre que Fabrice grâce à sa position élevée, apercevait fort bien, Clélia ne put s'empêcher de le regarder du haut de l'oeil... puis Fabrice les lui vit relever fort lentement; et évidemment; en faisant effort sur elle-même, elle salua le prisonnier avec le mouvement le plus grave et le plus distant, mais elle ne put imposer silence à ses yeux; sans qu'elle le sût probablement, ils exprimèrent un instant la pitié la plus vive. Fabrice remarqua qu'elle rougissait tellement que la teinte rose s'étendit rapidement jusque sur le haut des épaules, dont la chaleur venait d'éloigner, en arrivant à

la volière, un châle de dentelle noire (p. 316).

Comme elle ne croyait point être aperçue de lui, elle resta longtemps immobile et le regard fixé sur cet immense abat-jour; (Fabrice) eut tout le temps de lire dans ses yeux les signes de la pitié la plus tendre. Sur la fin de la visite elle négligeait même évidemment les soins à donner à ses oiseaux, pour rester des minutes entières immobile à contempler la fenêtre. Son âme était profondément troublée; elle songeait à la duchesse dont l'extrême malheur lui avait inspiré tant de pitié, et cependant elle commençait à la hair (p. 320).

Au début de sa communication avec Fabrice le regard sert à traduire les états de son âme. La pitié est le point d'attraction le plus fort qui attire Clélia vers Fabrice. Le sentiment de jalousie qui suit immédiatement celui de la pitié rend Clélia consciente de la vraie nature du sentiment qui la pousse vers Fabrice. Comme par un ordre suprême, l'âme transmet les sensations acquises au coeur qui envoie ses impulsions au corps de Clélia et toute entière elle se consacre au bien-être du prisonnier. Cette pitié est si forte que Clélia se décide: "si on le conduit à la mort je m'enfuirai dans un couvent, et de la vie je ne reparaitrai dans cette société de la cour, elle me fait horreur. Assassins polis" (p. 322). Ainsi la communication à l'aide de l'échange du regard devient un "écho visuel" de l'âme, "instrument privilégié de communication" auquel les deux amants donnent l'occasion de "déployer ses résonances".⁶⁸ C'est grâce à cette "phénoménologie du regard" (Berthier) ou "psychologie optatalmologique" (Durand) que Clélia et Fabrice sont capables de "ménager entre eux un espace".

2) La communication par le coeur s'effectue au commencement

par une expression de l'intérêt le plus vif que Clélia montre aux yeux de Fabrice malgré les remords: "Voilà, se disait-elle, que mon indigne coeur se met du parti des gens qui veulent trahir mon père! il ose me faire le geste de scier une porte" (p. 319). Pourtant, plus les signes d'amour deviennent éloquents, moins Clélia apprend à résister "à ce jeune homme si aimable, si naturel, si tendre, qui exposait sa vie à des périls affreux pour obtenir le simple bonheur de l'apercevoir d'une fenêtre à l'autre". (p. 346). Une telle preuve d'amour justifie le sien que les obstacles augmentent. Le coeur de Clélia en apprend à connaître la jalousie, l'obstacle étant la duchesse: "femme généralement admirée", d'une "volonté terrible" et qu'elle croit aimée de Fabrice. La réserve que Clélia s'impose pour ne pas révéler ses vrais sentiments à Fabrice empêche l'éclaircissement, ce qui éloigne la cristallisation. Aussi, la vie de Fabrice en danger fait commettre à Clélia des coups de tête, elle refuse de se retirer au couvent pour rester près de lui, démarche imprudente qui lui coûte le mariage avec Crescenzi. Quand la petite Anetta vient se placer entre Clélia et Fabrice et menace de lui ôter le coeur du prédicateur, Clélia se décide au compromis entre l'âme et le coeur, imposant à Fabrice une existence dans l'obscurité. Elle croit pouvoir y payer les dettes: celle à la Madone, contenue dans le voeu de ne jamais revoir Fabrice et dont elle croit pouvoir s'acquitter ne recevant son amant que la nuit; celle envers Fabrice aussi à qui elle reconnaît un certain droit sur elle, le droit du mari naturel que Stendhal a sans doute puisé chez Rousseau. A la fin pourtant, le coeur de Clélia qui ne peut pas voir Fabrice souffrir cède à son caprice de

tendresse envers leur fils. La perte de l'enfant fend le cœur de Clélia et cause sa fin tragique car l'enfant matérialise en soi son rêve irréalisable d'une union légitime et durable avec Fabrice. Quand le seul symbole palpable de l'amour disparaît la mère le suit à travers une apothéose, invitation à l'union éternelle dans le "meilleur monde".

Chez Stendhal souvent le cœur aveugle la tête, et la tête peut aussi guider ou maîtriser le cœur. C'est la raison principale du déchirement de Clélia et du renversement de son comportement. Quand la raison filiale la guide elle adhère du côté de son père, quand la raison de femme la domine elle se met du côté de Fabrice. Mais elle adhère, âme et esprit du côté de son fils et elle meurt, corps, âme et esprit atteignant ensemble le néant. Sa fin est un renoncement conscient à l'existence, aucune réflexion de l'au-delà ne précède sa mort, elle a le seul plaisir de mourir dans les bras de Fabrice, le dernier et le plus fort lien à l'existence.

3) La communication par le corps commence par les larmes que Clélia dérobe aux yeux de Fabrice et s'enrichit au fur et à la mesure par la voix de Clélia qui chante accompagnée du piano pour communiquer à Fabrice le danger du poison. Plus tard, pour éviter le danger d'être comprise par les gardes, Clélia accepte la communication par les alphabets sur les feuilles d'un livre qu'elle déchire. Pour éliminer plus sûrement le danger du poison qui menace la vie de Fabrice, Clélia se décide au mouvement physique qui diminue la distance qui les sépare. Dans l'usage de cet espace réel qui existe entre eux, Clélia

montre une habileté féerique. Malgré les gardes elle trouve accès aux murs de la cellule de Fabrice et réussit à lui remettre une corde par laquelle elle lui envoie de la nourriture, du papier, du vin, des lettres, des basquets-symboles de l'angoisse de Clélia pour la vie du prisonnier, où Fabrice puise les premiers signes d'un intérêt autre qu'humanitaire.

La deuxième phase de la communication par le corps comprend les entrevues de Clélia avec Fabrice qui ont lieu sur la terrasse de la tour Farnèse à l'heure de la promenade de Fabrice dans la chapelle de marbre noir. Stendhal se permet ici la mise en réalité (malgré les conditions) d'un long rêve de Fabrice (et de Clélia par conséquent qui prend forme d'une nécessité urgente) dans cette partie de la tour qui s'appelle "obéissance passive" ce qui dépasse l'imagination du lecteur mais que l'auteur trouve indispensable à la continuation des relations spatiales entre les amants. Stendhal se met ici dans le rôle de créateur omniscient et le récit n'en fait que gagner en dynamisme.

Dans la première entrevue; " Le soir, quand la nuit fut faite, (Clélia) parut, accompagnée de sa femme de chambre, dans la chapelle de marbre noir; elle s'arrêta au milieu à côté de la lampe de veille" (p. 345). On retrouve dans cette description de Clélia des éléments de sa première apparition dans le roman. Ici, elle surgit de la nuit, cette fois accompagnée de sa femme de chambre et se met dans la faible lumière de la lampe de veille pour s'exposer au regard admirateur de Fabrice. L'image qu'elle présente aux yeux avides de Fabrice est d'une beauté éblouissante. C'est tout ce que Stendhal nous fait voir de Clélia, les amants ne semblent pas encore prêts au rapprochement physique, et Clélia a tant de comptes

à rendre à Fabrice (les sérénades de Crescenzi, les devoirs envers son père) pour finir par une confession de l'amour que "les larmes aux yeux" (p. 349) et comme malgré elle, Clélia fait à Fabrice. Ce "discours historique" à travers lequel se résume l'espace romanesque de Clélia, retrace ce que le lecteur sait déjà des véritables sentiments de la jeune fille. Fabrice, qui entend ces mots pour la première fois devient encore plus "éperdument amoureux" d'elle et convaincu "que la destinée de sa vie était de ne vivre que pour elle" (p. 330). L'auteur passe sous silence les "belles choses" que Fabrice dit à Clélia et qu'il doit interrompre bientôt car la fin de l'entrevue s'approche et les amants sont forcés à une "cruelle séparation".

La seconde entrevue a lieu après cinq jours. Cette fois Clélia "était tellement tremblante qu'elle avait besoin de s'appuyer sur sa femme de chambre" (p. 356). L'inquiétude de Clélia vient de sa peur pour le danger de poison auquel Fabrice s'expose en refusant les offres d'évasion que lui fait Gina. Clélia demande à Fabrice de lui jurer qu'il se sauvera de la prison. Elle parle de nouveau "les larmes aux yeux et comme hors d'elle-même" (p. 356), elle montre une telle faiblesse physique aux yeux de son amant, étant "sur le point de se trouver mal" (p. 356) que Fabrice lui jure de se "précipiter sciemment dans un malheur affreux, et de (se) condamner à vivre loin de tout ce qu' (il) aime au monde" (p. 356). Cette entrevue met fin à la première culmination de proximité entre les amants. Malgré les remords envers son père Clélia accepte les cordes préparées par Gina pour l'évasion de Fabrice et les introduit

à la tour sans se faire remarquer de personne. Le lecteur la reconnaît aussi dans cette "main inconnue (qui) avait envoyé plusieurs tonneaux d'eau-de-vie que les soldats défoncèrent" (p. 379). Gina reconnaît à Clélia une sorte de maîtrise sur le domaine de la prison difficile à concevoir: "si la garnison n'eût pas été enivrée, toutes mes inventions, tous mes soins devenaient inutiles; ainsi c'est elle qui l'a sauvé!" (p. 391)

Après le retour de Fabrice dans la cellule de la tour Farnèse vis-à-vis de la fenêtre de sa volière, Clélia apprend que le danger que court Fabrice vient de son père même et qu'il faut agir immédiatement pour empêcher la mort de l'être qu'elle aime malgré son prochain mariage avec le marquis. Elle se met en marche, allant au secours du prisonnier comme dans un rêve où il y a tant d'obstacles qui empêchent d'arriver au but. Elle agit pourtant comme un fantôme invisible capable de se cacher aux yeux des autres. Elle monte les escaliers qui mènent dans la prison de Fabrice sans aucune difficulté; son titre de fille du gouverneur, son air hautain, son regard hardi rendent les soldats indécis, son châle de dentelle et son chapeau cachent son mystère. Ayant éliminé l'obstacle humain, Clélia doit enfoncer les portes et là aussi elle se débrouille presque comme par un "Sésame, ouvre-toi!". Seulement à la fin, pour jouer avec les nerfs du lecteur et donner plus de suspense à la démarche de Clélia, Stendhal la fait interroger par le guichetier à qui le devoir défend de laisser la jeune fille entrer chez le prisonnier. Il y a aussi l'obstacle matériel, une clef énorme dans la serrure de la cellule de Fabrice que Clélia réussit à tourner à la dernière minute

en y employant toute sa force physique et évite ainsi d'être arrêtée par le guichetier qui essaie de saisir le bas de sa robe en fermant la porte avec un verrou qui se trouve sous sa main. Le rapprochement des amants qui suit est complet; Clélia y abandonne l'âme, le cœur et le corps, car par une petite ruse Fabrice fait s'assourdir l'artifice dont elle sait se masquer, le danger du poison immanent mortifie l'âme de Clélia, alors que son cœur blessé s'écrie: "O mon unique ami! je mourrai avec toi" et son corps cède définitivement, sans aucune réflexion, elle sert convulsivement Fabrice dans ses bras: "Elle était si belle, à demi vêtue et dans cet état d'extrême passion, que Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne fut opposée" (p. 437). Après cette première intimité il y aura une durée de trois années remplie du corps et du cœur de Clélia à laquelle Stendhal ne consacre de nouveau qu'une seule phrase: "Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années" (p. 488). Le fils Sandrino qui est le produit de cet espace de trois années et qui doit leur servir de lien met fin à la proximité physique des amants. Sa mort entraîne celle de Clélia déchirée de remords d'avoir bravé la Madone en se laissant regarder par Fabrice à la lumière de la lampe, et d'avoir cédé au caprice de Fabrice de posséder Sandrino, qui cause à la longue la mort de l'enfant. Fabrice ne leur survit que d'une seule année.

Pour résumer l'image que Fabrice acquiert de Clélia dans ces trois façons de communiquer l'amour, on dirait que la communication de l'âme révèle "l'image sublime" de la jeune fille qui "s'emparant

de toute son âme (celle de Fabrice) allait jusqu'à lui donner de la terreur" (p. 323) car il craint la fin de cette vie singulière et délicieuse qu'il trouve auprès d'elle. La communication par le cœur met les deux amants dans une "intimité parfaite", amour platonique qui par sa singulière manifestation prend le sens de "faire l'amour" dans le langage du géôlier Grillo, autant que les murs qui les séparent le permettent. La communication par le corps leur permet de saisir par les sens la beauté contemplée à distance. Fabrice est "ébloui de la beauté de Clélia" et son corps lui fait sentir un "bonheur extrême", tout en remplissant pour lui cet "espace de trois années" dont Stendhal laisse au lecteur toute la créativité. A propos de Clélia Jean Prévost fait remarquer une réussite rare chez Stendhal: "qu'un personnage d'abord réel entre dans le rêve au cours d'un livre, en même temps que son importance augmente à nos yeux. Et c'est que l'auteur et nous sommes changés en Fabrice, qu'est possible cet effet unique, cette sorte d'apothéose à la Corrège⁶⁹."

Dans les tableaux du peintre parmesan les personnages présentés autour de la Madone (tel Saint-François du tableau La sainte - famille avec Saint-François) sont pris dans un moment de fascination tellement intense pour la dame mystérieuse que le spectateur à qui ce détail saute le premier aux yeux semble assumer ce regard admirateur et voir la Madone d'une double perspective (la sienne et celle du personnage en question). Dans l'oeuvre de Stendhal, l'auteur est pris dans son propre piège. Il montre cette même adoration pour le personnage de Clélia qu'il attribut à

Fabrice lui faisant hériter son pouvoir de suggestion qu'il transmet au fur et à la mesure à ses "happy few". C'est ce qui fait gagner à Clélia en tant que caractère romanesque, à avoir tous les yeux tournés vers elle.

Dans la première partie de ce chapitre on a vu la femme dominant la topographie de La Chartreuse de Parme. Souvent, pour dominer l'espace romanesque la femme avait besoin d'un tiers énergisant⁷⁰ pour compenser son manque d'habileté dans le domaine de l'agora. Dans la deuxième partie, la jeune fille qui n'a point confiance en autrui établit une relation directe avec l'espace environnant et le fait plier aux exigences de son âme, de son cœur et de son corps agissants. Agissant comme la bonne fée de Fabrice qui possède la magie de l'espace elle lui devient indispensable, un espace en soi qui a un magnétisme absolu sur Fabrice. Selon Elizabeth Ravoux: "L'amour transférera la prison en lieu de bonheur, montrant ainsi symboliquement que le sentiment amoureux enferme les amants dans un monde à part qui se suffit à lui-même"⁷¹. Clélia devient donc "la femme en qui le milieu se résume"⁷² et qui a la puissance de fixation, car contrairement à sa rivale, elle sait prendre distance de son amant: tout d'abord en s'adaptant un voile de mystère sous lequel elle tient à l'abri une partie de son âme et qui rend ses ravissements intérieurs indiscernables. Fabrice ne peut que deviner, supposer ce qui se passe dans l'âme de Clélia et se trouve dans une position permanente d'attente de "cristallisation"⁷³ vis-à-vis de

cette sorte de "déesse inaccessible"⁷⁴ dont il ne cesse jamais de rêver. On peut comparer l'éloquence du physique de Gina avec le mal de communication verbale ou "l'art de la litote" (Ravoux) qui atténue l'expression de la pensée et des sentiments de cette fille "timorée" et "dévote" et qui pourtant réussit à faire entendre juste assez pour exercer durablement l'attrait de ses charmes mystérieux sur Fabrice.

La deuxième prise de distance consiste dans le vœu que Clélia fait à la Madone de ne jamais revoir Fabrice, force énergisante qu'elle croit trouver dans cette puissance métaphysique pour agir en accord avec la morale sociale (remords causés par l'empoisonnement de son père) et contrôler son instinct de femme qui la pousse vers Fabrice.

La distance et l'obstacle sont deux éléments importants dans la stratégie stedhaliennne des relations spatiales qu'entretiennent ses amants fictifs, non seulement pour donner son prix à la conquête, mais surtout pour rendre nécessaire une "transformation de soi qui par elle-même constitue déjà une jouissance"⁷⁵. Dans le cas de Clélia, l'être humain l'emporte sur le besoin métaphysique de l'âme. Le nouveau rapprochement auquel Clélia se décide après une période de torture où elle connaît les affres de la jalousie lui fait rompre en partie le vœu et souhaiter la proximité physique de Fabrice dans un décor familier, aux objets connus. Le "Entre ici l'ami de mon coeur" résume en un souffle la puissance de l'amour inassouvi qui s'est perpétué à l'aide de la prise de distance et par lequel la femme Clélia l'emporte sur la dévote et la fille. Le rapprochement

physique se fait dans un décor-continuation de l'intimité parfaite à distance, symbole de nouveau de la femme en qui le milieu se résume et dont Fabrice accepte tacitement les conditions pendant un espace de trois années. L'obstacle et la distance étant dans l'obscurité, l'amour s'y tient dans un état permanent d'inassouvissement qui garantit sa durée. L'impuissance à agir dans laquelle Fabrice s'y trouve le met dans des conditions semblables à celles de la prison. Michel Creuzet trouve que:

Dans la fameuse scène de l'orangerie du palais Crescenzi, il me semble que l'élément capital est plutôt que les orangers, la fenêtre 'fortement grillée et élevée au-dessus du sol de trois au quatre pieds', qui substitue en un sens inverse la situation de la prison si bien que la main de Clélia ne parvient à Fabrice qu'à 'travers les barreaux' de cette nouvelle prison volontaire 76.

Il n'y a que l'éclaircissement du décor qui change. De la lumière claire sous un ciel ouvert qui leur servait d'arrière-fond, les amants sont transposés dans une obscurité quasi complète où les deux corps se mettent à proximité sans l'intermédiaire du regard. Plus possessive que Gina (plus femme que mère) Clélia réduit l'espace où elle se situe avec Fabrice à zéro. Quand l'obstacle commence d'être enlevé en partie par le désir de Fabrice de s'approprier le fruit de cet amour caché et que la lumière commence à éclaircir Clélia entière la durée de l'amour s'interrompt, il n'existe chez Stendhal que par et à cause de l'obstacle.

3. La fonction de l'espace de Clélia dans La Chartreuse de Parme.

Clélia "la femme en qui le milieu d'un homme se résume" et avec ceci tout l'espace élevé de La Chartreuse de Parme est donc originaire de l'espace a-social, espace "narcissique"⁷⁷ de l'univers romanesque qui se construit en se rétrécissant. Chez Stendhal l'ennui détermine la plupart du temps le choix du milieu. Quand l'ennui est la conséquence de l'incompatibilité du personnage au niveau de l'être, il trouve le refuge dans le non-être (espace) pour se mettre au-dessus de l'ennui. En écrivant à sa sœur Poline Stendhal dit: "Une âme élevée, se met bien au-dessus de certaines choses que le monde dispense" (dans le cas de Clélia c'est l'absence de l'intérêt pour tout ce qui est vulgaire) "ce qui fait les âmes élevées, c'est leur propre sensibilité, c'est l'ennui intérieur"⁷⁸.

L'ennui de Clélia consiste dans la "seule pensée de mettre sa chère solitude et ses pensées intimes à la disposition d'un jeune homme que le titre de mari autoriserait à troubler cette vie intérieure" (p. 273). L'espace de Clélia est a-social car elle refuse de se plier sous les traditions. Elle peut être consciente que le mariage avec le marquis Crescenzi étaye son père, mais quand elle y consent, c'est pour se punir d'avoir tendu une main bienfaitante à Fabrice dont l'évasion fait encaourir la disgrâce du gouverneur auprès du prince. Dans le foyer conjugal de Clélia et de Crescenzi on trouve cette parfaite distance dont on a été déjà frappé à l'intérieur du palais du gouverneur et surtout dans les relations Clélia-Fabio Conti. Ce n'est que grâce aux remords de Clélia que Fabio Conti

réussit à atteindre dans son cœur les dimensions de père. Si elle avait le droit de confession elle aurait placé son père dans le premier rang de ses "Assassins polis", qui porte sur lui le titre de geôlier froid et insensible dont le passe-temps consiste à réfléchir sur le nombre des boutons qu'il faut mettre aux uniformes des gardes. Le père de Clélia est aussi le premier dans la série des obstacles nécessaires à la conception stendhalienne de l'amour idéal qu'une conquête facile anéantit sans retour comme dans les relations Gina-Fabrice. Dans ce sens, le marquis n'est qu'une ombre, une prolongation de l'obstacle que l'on peut éloigner sans remords quand le besoin se présente. Et le marquis n'est qu'une reprise de ces personnages sans identité romanesque mais nécessaires aux intérêts de l'intrigue et au déroulement ininterrompu de l'action.

Se détachant de la famille, de la société, se mettant figurativement au-dessus de la vie, au plein milieu d'une réalité romanesque, Clélia montre pourtant ce que Bardèche appelle "l'étonnant courage", elle pose les normes de sa propre conception de l'espace et de la société, qui a sa propre durée et que l'on a vu marcher pendant une période de trois années. Dès que Fabrice y voulait introduire d'autres normes, l'univers obscur mais enchanteur s'est anéanti car le régime absolu de Clélia a été troublé. Ainsi se justifie la place de Clélia dans l'agencement des personnages principaux de La Chartreuse comme infrastructure, dont l'importance ne se fait sentir au premier abord mais sans la présence de laquelle l'univers romanesque perdrait son atmosphère de rêve que Gina suggérait déjà au bord du lac de Come

et dont Clélia fait se prolonger la magie jusqu'à la fin du roman.

Si la fonction de Gina était d'établir l'arrière-plan sur lequel viendra se placer le héros et déterminer l'étendue de la topographie romanesque de La Chartreuse, celui de Clélia est de servir de force extérieure à laquelle le héros soumet ses actions. "Dès sa rencontre avec Clélia à la Tour Farnèse, l'amour devient la force sur laquelle sa vie (celle de Fabrice) sera désormais axée"⁷⁹. En tant que symbole de cet amour idéal Clélia s'impose comme centre de l'univers sensible de Fabrice, le seul univers capable à remplir les imperfections des autres domaines de la vie dont il s'est instruit auprès de Gina. Et, ce n'est que pour regagner le droit d'être accepté dans l'univers sensible de Clélia qu'il devient le prédicateur à la mode qui connaît l'art d'atteindre au plus profond des âmes croyantes. Dans la structure des relations que ces trois personnages entretiennent, il semble qu'aucun n'est centre car chacun d'eux parvient à dominer tout aussi bien la série: "Gina par son activité turbulente, Fabrice par sa carrière qui focalise la narration, même Clélia par son prestige spirituel"⁸⁰. Pourtant C. Jones partage l'opinion de V. del Litto et de François Michel sur le rôle capital que Clélia joue dans La Chartreuse de Parme. Dans cet univers enchanteur de Stendhal ce qui domine, même sans s'affirmer, "c'est Clélia ou, si l'on préfère, le sentiment de l'amour [...] Fabrice n'est ce qu'il est qu'en fonction de Clélia. C'est elle qui détermine Fabrice; c'est elle qui détermine le roman"⁸¹. Une question semble s'imposer ici: Fabrice aurait-il suivi l'appel de l'aigle

s'il avait rencontré Clélia à mi-chemin de Waterloo? Dans la conception stendhalienne des relations romanesques la réponse sera positive car Clélia était déjà en Gina avant le départ de Fabrice comme Gina s'installe en Clélia après son retour de Waterloo. Ces deux personnages-femmes portent chacune un trait important de la physionomie stendhalienne, c'est "la précocité de sentiment qui dure et que l'âge ne mûrit pas"⁸². Ce sentiment contrôle leurs actions tout en exigeant une atmosphère particulière, un espace libre à se recréer selon les modalités du sentiment, (Stendhal semble "indifférent à la concordance des milieux"⁸³) pour garder "la virginité sentimentale"⁸⁴ malgré les conditions. Ainsi le personnage-femme stendhalien qui s'inscrit dans le langage narratif en tant qu'ensemble subtilement idéalisé consistant en esprit, âme et corps agit en harmonie avec un dehors tacitement soumis à sa personnalité. En réalité, dans La Chartreuse de Parme, la vie d'une ville entière s'ordonne "autour d'une femme qui suspend elle-même sa vie au destin de Fabrice: c'est la revanche des "happy few"⁸⁵. Et la deuxième revanche, c'est que la vie de Fabrice, ensemble avec cette "femme" et "cette ville" s'ordonne autour d'une autre femme, qui aux yeux de Fabrice a le privilège de voir le monde d'en haut.

NOTES

1. Dans son ouvrage critique sur Stendhal et le roman. Edition du Grand Chêne, Aram (Suisse) et de l'Akademisk Forlag, Copenhague 1979. p. 32. Hans Boll-Johansen prend le héros de La Chartreuse comme point central autour duquel se situent les autres éléments du roman. Ainsi les autres personnages s'organisent autour du héros (figure centrale) même "le milieu ambiant et le temps dépendent dans une large mesure de son activité". Dans une large mesure laisse le champ ouvert à d'autres interprétations.

2. Stendhal, Correspondance III. Bibliothèque de la Pléiade; Gallimard, 1968, p. 400.

3. Dans Stendhal et le bal masqué. Editions Jean-Claude Lattès, Paris 1983, René Andrieu a remarqué que l'"on chercherait vainement dans ses romans une description précise du monde extérieur chez cet amoureux de montagnes et des lacs. Il se contente de parler de 'la beauté ravissante des bois', de la joie que donne 'l'air pur des montagnes élevées', du 'lac sublime' ou de 'ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes singulières'. Comme si la nature ne semblait pas avoir d'existence par elle-même et que sa beauté soit là seulement pour donner du bonheur à l'âme: 'Tout est noble et tendre, tout parle d'amour' (p. 137). Le paysage chez Stendhal est toujours intérieur (ravissant, pur, sublime, admirable), même intériorité dans la description des personnages. La duchesse Sanseverina est 'jeune, brillante, légère comme un oiseau', Clélia est d'une 'céleste beauté'" p. 138 .

4. Roland Bourneuf. "L'organisation de l'espace dans le roman". in Etudes Littéraires, volume 3, No 1. avril 1970, p. 80.

5. Op. cit., Stendhal, Correspondance III. p. 403.

6. Jacques Laurent, Stendhal ou le mensonge ambigu. Paris, 1984, p. 153.

NOTES

7. Ibid., p. 153.
8. Philippe Berthier, Stendhal et les peintres italiens. Librairie Dros, Genève, 1977, p. 134.
9. Selon Johansen: "les lieux stendhaliens laissent le champ libre à l'imagination. Le fait de nommer Parme n'empêche personne de penser à Modène, à Ferrare, où à n'importe quel autre petit Etat totalitaire". Op. cit., p. 185.
10. C'est moi qui souligne.
11. Op. cit., Berthier, p. 137.
12. Georges Blin in Gilbert Durand, Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, les structures figuratives du roman stendhalien. Librairie José Corti, Paris 1971, p. 14, Note 11.
13. Gérard Genette, Figures II. Paris, Editions du Seuil, Paris, 1969, p. 89.
14. Op. cit., Berthier. p. 134.
15. Ibid., p. 134.
16. Ibid., p. 134.
17. Dans son article sur La Chartreuse de Parme, "Description et espace". Stendhal Club, 91, 1981, Gracia Merler trouve une "différence entre la façon de décrire le héros (Fabrice) et les héroïnes (Clélia et la Sanseverina). En accord avec la grande liberté d'action des héroïnes chez Stendhal, se trouve également une majeure souplesse des traits. Dans la pénurie des traits précis on peut même dire que si Stendhal stylise le portrait du héros, il idéalise celui des héroïnes. Bref, le portrait du héros se situe davantage dans un contexte plastique sur un plan mimétique, tandis que le portrait de l'héroïne se situe davantage dans un contexte temporel sur un plan diégétique". p. 38.
18. Stendhal, Romans et nouvelles, Pléiade, 1952, T. II, p. 28. Ce volume qui contient La Chartreuse de Parme est notre édition de référence dans tout ce chapitre.

NOTES

19. Michel Crouzet. La poétique de Stendhal, forme et société. Le Sublime. Nouvelle Bibliothèque scientifique, Flammarion, Paris 1983, p. 251.
20. Op. cit., Berthier. p. 158.
21. Michel Butor, Génie du lieu. Editions Grasset, Paris, 1958.
22. Michel Crouzet, "Sur la topographie de La Chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux et des lieux communs", in Espaces Romanesques. Paris, Université de Picardie, PUF, 1983, p. 104.
23. Ibid., p. 102.
24. Georges Poulet, Mesure de l'instant. Paris, Plon, 1968, p. 235.
25. "Nous appellerons milieu ambiant le cadre dans lequel évoluent les personnages, le mot cadre étant pris au sens large et comprenant ce qu'on désigne souvent par espace ou monde extérieur". Op. cit., Jehansen. p. 15.
26. Ibid., p. 169.
27. Gaston Bachelard. L'eau et les rêves. Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 20.
28. Ibid., p. 20.
29. Ibid., p. 21.
30. Op. cit., Durand. p. 165.
31. Paul Valéry. Oeuvres I. Editions Gallimard, Paris, 1957, p. 578.
32. Philippe Berthier, Stendhal et la Sainte Famille. Librairie Droz, Genève, 1983, p. 158.
33. Op. cit., Jehansen. p. 228.
34. Stanislas Breton, Être, Monde, Imaginaire. Editions du Seuil. Paris, 1976, p. 95.
35. Ibid., p. 95.
36. Marcel Proust, A la recherche du temps perdu III. Edition Gallimard, Paris 1954. p. 377.

NOTES

37. A propos du séjour de Gina et de Fabrice sur le lac Majeur Balzac dit: "Au sein de sa tante et sur le lac Majeur, il (Fabrice) pense à sa chère prison. Ce que souffre alors cette femme qui a ordonné un crime, qui a comme décroché la lune en tirant cet enfant chéri de prison". "Etudes sur M. Beyle" publié dans la Revue parisienne de 25 Septembre 1940, in Honoré de Balzac, Oeuvres diverses, Club de l'honnête homme, Paris 1956.
38. Op. cit., Crouzet, "Sur la topographie de La Chartreuse...". p. 131.
39. Ibid., p. 131.
40. C.W. Thompson, Le jeu de l'ordre et de la liberté dans la Chartreuse de Parme. Editions du Grand Chêne, Aram (Suisse) 1982, p. 139.
41. Stendhal, Correspondance I. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, p. 400.
42. Pierre Sabatier. Esquisse de la morale de Stendhal. Edition du Grand Chêne, Aram (Suisse), 1973. p. 74.
43. Crouzet, op., cit., p. 117.
44. Balzac, Op. cit., p. 235.
45. Monique Wittig, Les guérillères. Les éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 121.
46. Op. cit., "Etudes sur M. Beyle" p. 250.
47. Ibid. p. 249.
48. Je prends ce mot dans son sens philosophique en tant que "structure cachée ou non-remarquée, qui soutient quelque chose de visible". Voir Dictionnaire Petit Robert I.
49. Op. cit., Johansen, p. 44.
50. Comme La Chartreuse de Parme nous offre avant tout un univers lyrique qui émane de l'imagination fervente et éprise du beau de Stendhal et de figures visualisées d'après les suggestions picturales qui remontent au seizième siècle, je situerai mon

NOTES

analyse de l'espace romanesque et du personnage-femme au niveau du texte, qui ayant une chronologie, une histoire, une intrigue, des caractères propres fait une impression puissante d'unité.

51. Ce terme appliquée à La Chartreuse et après une introduction qui en accentue la fluidité peut paraître un peu forcée, mais son charme ne consiste-t-il pas dans sa parfaite flexibilité avec laquelle elle se prête aux interprétations inouïes. Récemment Jacques Laurent affirmait que: "Pour un structuraliste La Chartreuse est un assemblage de structures qui se prête même à des figures géométriques". Op. cit., Stendhal ou le message ambigu. p. 21.

52. François Landry. L'imagination chez Stendhal, formation et expression. Édition l'Âge de l'homme. Lausanne, 1982. p. 304.

53. Dans Stendhal et les peintres italiens. Librairie Droz, Genève 1977, Philippe Berthier a remarqué que "Les disparitions se succèdent comme par une réaction en chaîne: Sandrine entraîne après lui Clélia qui entraîne Fabrice, qui entraîne Gina. Mais n'était-ce pas chez Gina que tout avait commencé? Ainsi se referme le grand cercle oedipien. Tout le monde se retrouve réuni dans le grand lieu commun du néant, qui résout toutes équivoques dans son équivoque suprême". p. 163.

54. Michel Couzet. "Préface" de La Chartreuse de Parme. Édition Garnier-Flammarion, Paris 1964, p. 30.

55. Maurice Bardèche, Stendhal Romancier. Éditions de la Table Ronde, Paris, 1947, p. 46.

56. Philippe Berthier, Op. cit., p. 14

57. Grazia Merler, "Description et espace dans La Chartreuse de Parme". Stendhal Club 91, 1981.

58. Chez les critiques qui s'occupent de l'espace romanesque on trouve le mot "kinésis" et "kinésiques" qui n'existent pas dans le Petit Robert I. Pour une référence plus détaillée voir Michael Issachareff, "Qu'est-ce que l'espace littéraire", Information littéraire, 30 (1978) p. 120.

NOTES

59. Jean-Pierre Richard, "Connaissance et tendresse chez Stendhal" in Littérature et sensation. Les éditions du Seuil, Paris, 1954, p. 67.
60. Ibid., p. 70.
61. Berthier, Op. cit., p. 56.
62. Gaston Bachelard, L'eau et les rêves. Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 24.
63. D'Annunzio, Contemplation de la mort, trad., p. 19.
64. Op. cit., p. 24.
65. Ceci est étroitement lié à la conception stendhalienne de l'homme dans lequel il "distingue trois parties: le corps, l'âme et l'esprit dont il s'efforce d'appréhender et d'élucider les actions et les réactions réciproques". Robert Vigneron. Etudes sur Stendhal et sur Proust. Editions A.G. Nizet, Paris, 1978, p. 252.
66. Berthier, Op. cit., p. 57.
67. Bardèche, Op. cit., p. 180.
68. Jean-Pierre Richard, Op. cit., p. 60.
69. Jean Prévost, La Création chez Stendhal. Aux éditions du Mercure de France, Paris, 1951, pp. 353-354.
70. C'est moi qui souligne.
71. Elizabeth Ravoux, "Clélia Conti ou l'art de la litote". Stendhal Club, No 59, p. 195.
72. Georges Blin, Stendhal et les problèmes de la personnalité. Tome I. Librairie José Corti. Paris 1958, p. 198.
73. Pour plus de détails sur la cristallisation chez Stendhal voir son traité De l'ameur. Editions de Cluny, Paris 1938, pp. 50-68.
74. Henri Peyre, Qu'est ce que le Romantisme? Presses universitaires de France, Paris 1971, p. 119.
75. Jean Starobinski, L'oeil vivant. Editions Gallimard, Paris, 1961, p. 210.

NOTES

76. Op.. cit., "Sur la topographie de La Chartreuse" pp. 130-131.
77. Hans Boll Johansen, Op..cit., p. 103.
78. Stendhal, Correspondance II. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968, p. 235.
79. François Michel, Etudes Stendhaliennes. Edition du Mercure de France, Paris, 1958. pp. 237-239.
80. C.W. Thompson. Le jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme. Edition du Grand Chêne, Aram (Suisse), 1982, p. 76.
81. Victor del Litto, "Préface " de La Chartreuse de Parme . p. 9.
82. Léon Blum, Stendhal et le Beylisme. Librairie Paul Ollendorff, Paris, 1950, p. 92.
83. Ibid., p. 106.
84. Ibid., p. 94.
85. Pierre Greignou, "Illusion et réalité de bonheur dans La Chartreuse de Parme". Stendhal Club. 64. 1974, p. 33.

CONCLUSION

"Un roman est plus que la somme des lieux décrits, l'ensemble existe à l'état d'une virtualité que reconstitue l'analyse".
(Rolland Bourneuf, L'organisation de l'espace dans le roman". p. 94)

"Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration.
(Flaubert)

Le but de cette étude a été de montrer l'interaction espace-personnage-femme, tous les deux éléments constitutifs du roman et de déterminer d'après leur fonctionnement ensemble, leur importance pour la compréhension de l'oeuvre entière. La raison qui m'a motivée à choisir ces quatre romans (probablement les plus exploités de la littérature française) était le désir de montrer le réveil de la conscience du milieu spatial où se déroule la narration dès la constitution du roman en tant que genre et de montrer son évolution à travers les deux siècles qui ont servi de tremplin à l'acquisition d'une notion de l'espace en tant que "présence dont il fallait rendre compte"¹ et qui à partir de Flaubert devient une préoccupation inévitable du romancier. Dans ces quatre romans l'univers fictif commence à se déployer aux yeux du lecteur à partir de l'âme du personnage et la spatialité ne semble se dessiner qu'à l'arrière-plan servant "de ralliage aux pulsions, aux sentiments surtout"². Le deuxième élément de cette étude étant le personnage-femme, on a essayé de montrer de quelle façon le roman traduit l'attitude de la femme devant le milieu ambiant fictif. La raison qui nous a motivée à choisir le personnage-femme était le désir de voir dans quelle mesure le roman se tient comme "genre où la femme existe, où le monde tourne autour d'elle, où l'on se passionne pour elle ou contre elle", ce dont Albert Thibaudet nous persuade dans ses Réflexions sur le roman. Aussi, dans la plupart des romans qu'on a explorés ici, le titre porte le nom d'une femme, à l'exception de La Chartreuse de Parme.

qui est comme un aboutissement thématique de notre étude, dans laquelle le lieu évoqué par le titre devient métaphore de la femme rêvée et forme définitive de l'espace idéal auquel l'homme-Fabrice vouerait son entière existence.

Dans son ouvrage sur la perception La vérité en peinture, Jacques Derrida pose le problème du titre de l'"oeuvre" d'art et de son contenu. Comme la plupart des romans de cette étude portent le titre de l'héroïne on a essayé d'appliquer les procédés de Derrida expliqués aux pages 28-29 à la présentation de la femme dans le roman. Si l'auteur établit le nom de l'héroïne comme titre de son oeuvre (La Princesse de Clèves, Julie ou la Nouvelle Héloïse, Manon Lescaut) est-ce qu'il pose son héroïne comme objet de son discours? et le roman entier est-il défini par elle? On le présume en commençant à lire le roman et on assiste à une sorte de mise en oeuvre du personnage-femme pour l'analyse de laquelle on s'est tenu au principe de la centralité, ayant contemplé la création de la femme par rapport à l'espace du lieu de son corps et dans l'espace environnant à mesure de sa création par rapport à la topographie romanesque. On suppose qu'un discours sur la femme devrait aussi décrire la femme, la décrire se déplaçant dans tous les sens de la topographie romanesque, faisant valoir l'espace comme une présence dont elle se propose de remplir la vacuité. La femme et l'espace, donc, la femme en espace³.

Aussi, notre exploration de l'espace dans le roman depuis La Princesse de Clèves jusqu'à La Chartreuse de Parme nous a

conduit en définitive vers une comparaison de la notion de l'espace et du personnage-femme chez les quatre auteurs pour la terminer par une révélation de leur conception du monde⁴ et de la femme à travers l'interaction qui s'établit entre eux au cours du roman. On a pu constater que la conception de l'espace et de la femme romanesque s'est modifiée en allant d'auteur en auteur. Le fait est que ces quatre auteurs ont tous une formation classique mais ils appartiennent à quatre différentes écoles littéraires dont ils respectent les normes esthétiques. Madame de Lafayette qui s'essaye la première au genre romanesque éprouve des difficultés de technique qu'elle s'efforce de surpasser à travers sa propre création. Accoutumée à voir les personnages agir sur scène car le genre dramatique et les représentations de théâtre dominent de très haut la littérature du dix-septième siècle, elle aura inévitablement recours à l'action pour rendre visible l'univers caché des personnages. Voici ce que pense Jean Weisgerber de la spatialité romanesque de La Princesse de Clèves:

Alors que les descriptions, rares et sommaires, s'échelonnent à de longs intervalles, le milieu matériel demeure omniprésent, mais pour ainsi dire à l'arrière-plan, agissant comme en sous-main. On en retiendra avant tout le dynamisme. Qu'il s'agisse des sphères où sont localisés les objets de la perception, ou de celles où se déploient l'amour et l'ambition, l'espace de La Princesse de Clèves constitue avant tout le théâtre de mouvements. Madame de la Fayette glisse sur les objets immobiles et sur leurs qualités intrinsèques, constantes. Quant aux trajets, elle les particularise très peu. La route empruntée, le mode de transport, les incidents de parcours, les haltes, la vitesse et les attitudes des voyageurs, rien de cela ne l'intéresse.⁵

Quand La princesse de Clèves voyage (à Coulommiers, dans ses terres) on a justement l'impression qu'elle se déplace sur la topographie romanesque derrière des coulisses. Les lieux qu'elle peuple sont présentés comme étant encadrés et le cadre prend respectivement la forme de l'espace architectural qui contient l'héroïne (la cour, le cabinet, la maison de Coulommiers, le couvent) et qui ne sont aucunement reliés dans la perception du lecteur, car le passage de l'un à l'autre n'est pas clairement indiqué. Ces cadres "state equally the importance of what they enclose, privileging a restricted area for heightened perception and focus"⁶. La princesse de Clèves va à la cour, elle va à Coulommiers, elle entreprend un long voyage dans ses terres, elle s'enferme dans le couvent sans que le lecteur sache "comment". "We perceive borders as if signaled by alterations of pattern and architectural, verbal, or diegetic clues"⁷ et c'est dans ces "limites" que le personnage-femme de Madame de Lafayette nous intéresse car ce sont les limites qui oblitèrent ce qui s'étend à l'extérieur et permettent à la narratrice de concentrer son attention sur le personnage-femme qu'elle soumet à l'analyse psychologique. L'espace est ici fonction de la femme. Et la "tâche essentielle" de Madame de Lafayette dans cette "mise en espace" du personnage-femme était "de pénétrer dans les couches les plus profondes de l'être, et d'exprimer, l'âme cachée des choses"⁸. La narratrice trop occupée avec ce qui se passe à l'intérieur de son héroïne, "oublie" même de lui donner forme et figure. C'est de l'interaction de la conscience de la narratrice

avec celle de l'héroïne que tout un univers se déclenche et l'espace est laissé à l'état d'une virtualité que reconstitue l'imagination du lecteur. Pourtant, dès la Princesse de Clèves on a pu constater une attitude particulière de la femme par rapport aux lieux romanesques qui rend présente une sorte de spatialité sans qu'on en acquière l'image précise. Dans sa création par rapport à l'univers romanesque, la princesse de Clèves cherche à établir un rapport d'activité avec le milieu ambiant comme résultat d'une recherche de la sagesse de l'homme et du monde qui ne s'acquiert pas dans la communication active avec autrui. Cette dernière épuise l'héroïne et la conditionne dans une direction dangereuse pour sa morale. Le prince de Clèves ne peut lui suggérer qu'une solution qui l'arrache à elle-même, Nemours ne cherche qu'à l'arracher à elle-même pour se l'approprier. Alors la princesse a recours au milieu ambiant pour y déployer l'essence de son être. Coulommiers ne la protège pas entièrement et elle entreprend un voyage dans les grandes terres. Ce qu'elle y établit surtout c'est une unité avec le lieu. C'est dans l'interaction statique avec les lieux que la princesse trouve une façon de se conserver à soi sans risquer de "tomber" comme les femmes que l'on appelait à cette époque "sensibles". Dans ce sens le couvent se tient comme modèle de l'espace protecteur (en l'absence de la mère), une coquille qui se ferme sur la femme avant qu'elle ait terminé le cycle entier de la vie. Mais c'est dans ce refus et cette retraite, justement, que Jean Rousset reconnaît "une science très sûre de l'unité de ton et de l'accord d'une forme avec une signification" ⁹.

Dans la première moitié du dix-huitième siècle la situation change considérablement, car le moyen de transport devient un équipement nécessaire à l'activité quotidienne de l'homme. Cet objet qui s'impose de plus en plus dans la vie trouve sa répercussion dans le monde de la fiction. Prévost nous introduit déjà, (malgré son style de théâtre) dans un véritable monde romanesque qui se construit à travers le voyage, si c'est dans le voyage qu'il faut chercher l'essence de ce monde expérimental qui s'impose au premier plan. Dans son essai sur "L'espace du roman" Michel Butor nous persuade que:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous amène le récit ⁴⁰.

Dans l'univers romanesque de La Princesse de Clèves le voyage existe comme une notion toute faite. La narratrice ne se soucie pas de l'intériorité de la princesse quand elle se déplace d'un lieu à un autre, comme si rien ne s'y passait qui pourrait éclaircir le lecteur sur son comportement. C'est dans le cadre, tel que le propose Mery Ann Caws dans Reading Frames in Modern Fiction que la princesse nous intéresse, que ce soit un cadre architectural, celui de l'œil du narrateur ou des personnages qui entretiennent des relations spatiales avec elle au cours du roman, ou dans un cadre mental qui donne autant d'interprétations

de la "femme écrite" qu'il y a de "frames of mind"¹¹ pour la percevoir. Mais avec Manon Lescaut une sorte d'extériorité s'impose. Tout d'abord on descend dans le monde romanesque du "coche d'Arras" et on en sort en "vaisseaux" à l'aide du dernier parcours de Des Grieux qui va du Havre-de-Grâce à Calais. La description des lieux et du personnage-femme est toujours sommaire, on n'en sait pas plus long sur les lieux qu'habitent Manon et des Grieux que sur ceux où se situe la princesse de Clèves, mais il y a dans le roman de l'Abbé Prévost l'introduction du monde nouveau qui fait la différence. C'est la première fois dans la littérature romanesque qu'une femme, d'un corps fragile et inaccoutumé à la souffrance physique traverse l'océan atlantique en bateau, véritable purgatoire pour cette amoureuse de Paris dont l'âme meurt à la perception du monde extérieur au moment de l'embarquement pour l'Amérique. Aussi la Manon de Prévost semble moins soumise (si elle l'est du tout) à l'image que la société lui impose, elle est plus occupée à s'emparer des plaisirs et à trouver la voie qui y mène. Manon est précurseur des femmes égarées en dehors du foyer et qui cherchent à s'y adapter (Marguerite Duras situera sa Lol. V. Stein au dehors avec l'instinct d'une égarée qui voudrait s'assimiler à l'espace, devenir matière-cheveux blancs, champs de blés jaunes-pour n'avoir pas à endurer sa folie). Dans ce sens India song serait l'aboutissement possible d'une Manon égarée dans le vide de la Louisiane si l'auteur avait voulu enterrer Des Grieux à sa place et la laisser errer sur cette topographie abstraite, dépeuplée des éléments

qui caractérisent le milieu urbain.)

Dans ces premières phases de la création du roman comme genre on assiste surtout à une ouverture du personnage-femme vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le monde qui commence à se former autour d'elle. Dans la deuxième partie du dix-huitième siècle Rousseau en offre une occasion plus commode à la femme. Il fait fusionner la nature dans la littérature romanesque, et soit qu'elle sert de "refuge" ou de "miroir" à l'âme du personnage, ou de récepteur aux idées sociales de l'auteur, cette nature se gonfle d'éléments descriptifs et fait se dessiner dans la conscience du lecteur un monde nouveau qui semble "terrifiant" car l'homme doit apprendre à le connaître. La question qui se pose ici et que Claude Simon fait à René Pomeau dans la discussion qui suit la conférence de celui-ci (conférence dont le sujet était "Le Paysage de La Nouvelle Héloïse: l'asile, l'espace") est celle-ci:

Est-ce qu'il n'y a pas là une espèce de curieuse figuration du conflit entre une époque qui s'achève, l'époque, si vous voulez, de l'Ancien Régime, et le Romantisme qui va commencer le XIXe où l'espace va s'ouvrir¹².

Avant de voir l'espace s'ouvrir, ~~ce~~ se faire valoir comme une présence autonome, il subit dans l'œuvre de Rousseau la censure du personnage, il ne se construit que comme signifié des sentiments abstraits qui habitent le personnage. Ainsi Rousseau donne l'occasion à sa femme romanesque d'établir une relation d'activité avec l'entourage qui s'étend à portée de sa vue et en le créant de sa propre main y assouvir le besoin d'une expansion plus considérable sur la topogra-

phie romanesque en tant que "globe". Rousseau fait aussi que ce mouvement de l'intérieur de Julie vers l'extérieur de la topographie romanesque aboutisse à une extensibilité plus libre vers l'infini de la croyance et de l'imagination. Quant à Stendhal il introduit dans la littérature française une conception de référence de l'espace et du personnage-femme romanesques chez ses peintres préférés. (La Chartreuse de Parme est "un roman qui évoque des images, des toiles existantes"¹³) pour assurer une visualisation plus détaillée à laquelle le rythme de l'action se refuse. De cette façon, quoiqu'il soit romantique dans sa présentation de la nature, il s'approche de près des réalistes sans être obligé de rendre compte au lecteur du moindre détail de la réalité qu'il lui présente. L'originalité de Stendhal dans les rapports de femme à espace romanesque consiste en ce qu'il s'ordonne de "fournir à l'imagination du lecteur de quoi voir le lieu, de quoi s'assurer d'une topographie sensible et présente, de quoi retrouver la fonction du lieu"¹⁴. Et quoique ce "lieu" semble fonction du personnage, (la cour de Parme n'existe que pour montrer jusqu'où la femme peut se hasarder sur l'échelle de l'ascension sociale) il acquiert une existence autonome. Moins mortel que le personnage c'est dans l'espace (prisons de Parme) que se dessine la continuité de l'univers fictif, comme elle se dessine dans le titre de l'œuvre et dans le discours qu'elle contient.

Un autre fait qui s'impose en conclusion c'est que l'espace des femmes ici analysées semble s'ouvrir lentement mais progressivement. A l'ouverture de la femme par rapport à l'espace romanesque correspond une fixation du héros autour de la femme et de son entourage. Dans La Princesse de Clèves Nemours est présenté au début plein de desseins pour l'Angleterre où il espère épouser la princesse Elisabeth et se voir "porté au trône par sa seule réputation". Son esprit s'était insensiblement accoutumé à la grandeur de cette fortune et, au lieu qu'il l'avait rejetée d'abord comme une chose où il ne pouvait parvenir, les difficultés s'étaient effacées de son imagination et il ne voyait plus d'obstacles"¹⁵. Au moment donc où il est prêt à se faire ce "globe" qui lui convient et dont il se fera le roi, il rencontre la princesse de Clèves, il concentre sur elle toute son activité physique et mentale et n'emploie son existence romanesque que pour obtenir le droit d'être à ses côtés. La princesse de Clèves résume en elle seule l'immensité du globe sur lequel Nemours voudrait régner, alors que l'héroïne voit au-delà de l'être aimé-elle imagine le vide dans lequel elle sera délaissée une fois la passion affaiblie et l'horreur de cet espace terrifiant entraîne chez elle le besoin de donner une certaine éternité à l'état des choses où elle se trouve vers la fin du roman en s'enfermant entre les murs solides et protecteurs du couvent. Chez l'Abbé Prévost, ce que Manon évite en se détournant de Des Grieux dont elle est le seul bien qui lui reste c'est de "pousser un dernier soupir de faim en croyant en pousser un d'amour". Aussi longtemps que

Des Grieux est capable de procurer les commodités de l'existence telles que se les imagine Manon, il est une partie agréable de la demeure, mais celle-ci ne se résume pas dans l'être aimé. Pour Manon, Des Grieux n'est qu'une "moitié" agréable de son être si la deuxième moitié est satisfaite et cette deuxième moitié se construit dans l'interaction Manon-espace. La fin de Manon Lescaut en est une bonne illustration. Avant de mourir dans la "vaste plaine" de la Louisiane le premier soin de Manon "fut de changer le linge de ma blessure, (celle de Des Grieux) qu'elle avait pansée elle-même avant notre départ. Je m'opposai en vain à ses volontés. J'aurais achevé de l'accabler mortellement, si je lui eusse refusé la satisfaction de me croire à mon aise et sans danger, avant de penser à sa propre conservation"¹⁶. C'est dans cette deuxième partie où il s'agit de la "conservation" de Manon que le lecteur voudrait pénétrer sa pensée. Le narrateur refuse pourtant de nous rapporter "ses dernières expressions"¹⁷, il préfère faire parler le sable dont il couvre la fragilité de sa substance.

Dans La Nouvelle Héloïse l'espace ne s'ouvre sur le monde qu'à cause du refus de l'héroïne. Saint-Preux n'aurait jamais quitté Clarens si Julie ne l'avait point chassé pour se conserver à elle même et pour empêcher la destruction de la famille dont elle prévient. Quand Saint-Preux revient du voyage autour du monde il est complètement satisfait d'avoir finalement trouvé le point sur la terre où il sera heureux, tandis que Julie refuse de se vautrer dans ce "bonheur" et cherche une sortie panthéiste vers

l'au-delà. Ici l'homme trouve dans la femme l'espace absolu autour duquel il peut commodément bâtir son repère, tandis que la femme ne se satisfait pas complètement avec la seule possession de l'homme, elle cherche à établir un rapport plus expansif avec une étendue qui ne se limite pas en soi.

Toute La Chartreuse de Parme s'engendré par la "défaite du sublime héroïque, la défaite du héros¹⁸ "pour susciter du même coup un nouveau sublime dont le roman tisse l'élaboration"¹⁹ et qui se résume dans la forme et la figure que prennent Clélia et l'espace qui se crée autour d'elle. N'oublions pas que Gina est précurseur de la femme moderne, femme ambitieuse qui connaît parfaitement l'art de se faire le "globe" qui lui convienne. Devant la fenêtre, Clélia, pourtant, fait s'ouvrir déjà l'espace romanesque vers l'illimité des Cieux pour s'y attacher à une image toute féminine de l'infini-la Madone. A partir d'Emma Bovary, la topographie romanesque se diffusera dans l'illimité de l'espace du lieu de la fenêtre aussi mais à l'aide de l'imagination. Dans cette expansion au dehors, Flaubert ôte le privilège à Emma de s'arrêter sur un point aussi remarquable et aussi constant que le Fabrice de Stendhal. Avec les yeux tournés vers le monde qui s'étend à partir de la fenêtre, Emma fera s'imposer l'espace dans le roman comme une véritable présence problématique dont il faut rendre compte car la femme risque de s'y perdre tout en croyant y trouver l'essence de la vie. Désormais l'attitude de la femme par rapport à l'espace romanesque devient une attitude de dépendance. Elle

ne se sent plus à l'aise que dans un ailleurs en constant devenir
qui lui offre "de l'air, de l'espace, encore"²⁰.

NOTES

1. Roland Bourneuf, "L'organisation de l'espace dans le roman" in Etudes Littéraires. Volume 3, No 1, avril 1970, p. 93
2. Jean Weisgerber, L'espace romanesque. Editions l'âge d'Homme, Lausanne 1978, p. 227.
3. Jacques Derrida, La vérité en peinture. Edition Flammarion, Paris 1978, p. 29.
4. Selon Rolan Bourneuf ceci devrait être l'aboutissement en définitive d'une étude sur l'espace romanesque. Op. cit. p. 94.
5. Jean Weisgerber, Op. cit., pp. 55,56.
6. Mary Ann Caws, Reading Frames in Modern Fiction. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1985, p. 9.
7. Ibid., p. xi.
8. Georges Matoré, L'espace humain. Editions du Vieux Colombier, Paris 1962, p. 211.
9. Jean Rousset, Forme et signification. Librairie José Corti, Paris, 1973, p. 25.
10. Michel Butor, "L'espace du roman" in Répertoire I. Les éditions de minuit, Paris, 1968, p. 44.
11. C'est moi qui souligne.
12. Claude Simon "Discussion" qui suit la conférence de René Pomeau "Le paysage de La Nouvelle Héloïse, l'asile, l'espace" in The Feeling for Nature and the Landscape of Man. Edited by Paul Hallberg. Göteborg 1980, p. 142.
13. Michael Issacharoff, L'espace et la nouvelle. Librairie José Corti, Paris, 1976, p. 15.
14. Michel Crouzet, "Sur la topographie de La Chartreuse de Parme", in Espace romanesques. Université de Picardie, Paris, PUF, 1983, p. 133.
15. Madame de Lafayette, Romans et nouvelles. Editions Garnier Frères, Paris 1961. p. 259.

NOTES

16. Abbé Prévost, Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, Editions Garnier Frères, Paris, 1965, p. 198.
17. Ibid., p. 198.
18. C'est moi qui souligne.
19. Serge Serodes, "Un aspect du sublime dans La Chartreuse de Parme". Stendhal Club N° 52, 1971, p. 298.
20. Gustave Flaubert, Par les champs et par les grèves, édition Conard, p. 125.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, René. Stendhal et le bal masqué. Edition Jean-Claude Lattès, Paris, 1983.
- Auerbach, Erich. "Le souper interrompu" in Mimésis. Edition Gallimard, Paris, 1968.
- Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves. Librairie José Corti, Paris, 1942.
- _____ La poésie de l'espace. Presses Universitaires de France, Paris, 1958.
- Balzac, Honoré de. "Etudes sur M. Beyle" in Honoré de Balzac, Oeuvres Diverses. Club de l'Honnête homme, Paris, 1956.
- Bardèche, Maurice. Stendhal romancier. Editions de la Table Ronde, Paris, 1947.
- Béguin, Albert. "Préface" à La Princesse de Clèves suivi de La Princesse de Montpensier. Lausanne, Editions Rencontre, 1967.
- Berzhian, Philippe, Stendhal et les peintres italiens. Librairie Droz, Genève, 1977.
- _____ Stendhal et la Sainte Famille. Librairie Droz, Genève, 1983.
- Blanc, André. "Le Jardin de Julie". DHS (Dix Huitième Siècle), 1982, 14.
- Blin, Georges. Stendhal et les problèmes de la personnalité. Tome I. Librairie José Corti, Paris, 1958.
- Blum, Léon. Stendhal et le Beylisme. Librairie Paul Ollendorff, Paris, 1950.
- Boll-Johansen, Hans. Stendhal et le roman. Edition du Grand Chêne, Aran (Suisse) et de l'Akademisk Forlag, Copenhague, 1979.
- Bourneuf, Roland. "L'organisation de l'espace dans le roman" in Etudes Littéraires. Volume 3, N° 1, avril 1970.

- Breton, Stanislas. Être, monde, imaginaire. Edition du Seuil, Paris, 1954
- Butor, Michel. Répertoire I. Les éditions de minuit, Paris, 1966.
- _____ Répertoire II. Les éditions de minuit, Paris, 1964.
- _____ Répertoire III. Les éditions de minuit, Paris 1968.
- _____ Génie du lieu. Edition Grasset, Paris, 1958.
- Caws, Mary Ann. Reading Frames in Modern Fiction. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1985.
- Cocteau, Jean. "Préface" à La Princesse de Clèves, Editions Nelson, Paris, 1958.
- Crouzet, Michel. "Préface" à La Chartreuse de Parme. Edition Garnier-Flammarion, Paris 1964.
- _____ La poétique de Stendhal, forme et société. Le sublime. Nouvelle Bibliothèque scientifique, Edition Garnier-Flammarion, Paris, 1983.
- _____ "Sur la topographie de La Chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux et des lieux communs" in Espaces Romanesques Paris, Université de Picardie, PUF, 1983.
- Deloffre, F. et Picard, R. "Introduction de Manon Lescaut, Editions Garnier Frères, Paris, 1965.
- Derrida, Jacques. La vérité en peinture. Edition Flammarion, Paris, 1978.
- Doubrovski, Serge. "La Princesse de Clèves, une interprétation existentielle". Table ronde, 1959.
- Durand, Gilbert. Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, les structures figuratives du roman stendhalien. Librairie José Corti, Paris, 1971.
- Eigeldinger, Marc. Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence. Les éditions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse), 1973.
- Engel, Claire-Eliane. Le véritable Abbé Prévost. Editions du Rocher, Monaco, 1957.

- Fauchery, Pierre. Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle. Librairie Armand Colin, Paris, 1972.
- Francillon, Roger. L'oeuvre romanesque de Madame de La Fayette. Librairie José Corti, Paris, 1973.
- Frank, Joseph. Widening Gyre. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1963.
- Genette, Gérard. Figures I. Editions du Seuil, Paris 1966.
 _____ Figures II. Editions du Seuil, Paris 1969.
- Gitray, James P. "Prévost's Théophraste: A Liberated Heroine in Search of Herself". The French Review. Volume 60, Number 3, February 1987.
- Greignou, Pierre. "Illusion et réalité de bonheur dans La Chartreuse de Parme". Stendhal Club, 64. 1974.
- Guarard, Albert J. Thomas Hardy. (New York: New Directions Publishing Corporation, 1949).
- Hirsch, Marianne. "A Mother Discourse: Incorporation and Repetition in La Princesse de Clèves" Yale French Studies. 62 (1981).
- Issacharoff, Michael. L'espace et la nouvelle. Librairie José Corti, Paris, 1976.
 _____ "Qu'est-ce que l'espace littéraire". Information littéraire, 30 (1978).
- Jaccard, Jean-Luc. Manon Lescaut, le personnage-romancier. Librairie Nizet, Paris, 1975.
- Jouhandeau, Marcel. Lettres d'Héloïse à Abélard. Librairie Armand Colin, Paris, 1959.
- Kamuf, Peggy. Fictions of Feminine Desire. University of Nebraska Press Lincoln and London, 1982.
- Kestner, Joseph A. The Spatiality of the Novel. Wayne State University Press, Detroit, 1978.
 _____ "The Novel and the Spatial Arts" in Jeffrey Smitten and Ann Deghistry, Spatial Form in Narrative. Cornell University Press, Ithaca and London 1981.

- Lafayette, Madame de. Romans et nouvelles. Editions Garnier Frères, Paris 1961.
- _____ Correspondance, publiée par André Beaunier, Paris 1943.
T. II.
- Landry, François. L'imagination chez Stendhal, formation et expression. Edition l'Âge de l'homme, Lausanne, 1982.
- Laufer, Roger. Style rococo, style des lumières. Librairie José Corti, Paris 1963.
- Laugas, Maurice. Lectures de Madame de Lafayette. Librairie Armand Colin, Paris 1971.
- Laurent, Jacques. Stendhal ou le mensonge ambigu. Librairie José Corti, Paris 1984.
- Matoré, Georges. L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain. La colombe, Editions du vieux Colombier, Paris 1962.
- Mead, William. Jean-Jacques Rousseau ou le romancier enchaîné. Presses Universitaires de France, Paris 1966.
- Merler, Gracia. "Description et espace". Stendhal Club 91, 1981.
- Michel, François. Etudes stendhaliennes. Edition du Mercure de France, Paris, 1958.
- Moles, Abraham M. et Rohmer, Elisabeth. Psychologie de l'espace. Edition Casterman 1972.
- Niderst, Alain. La Princesse de Clèves, le roman paradoxal. Editions Larousse, Paris 1973.
- Paris, Jean. L'espace et le regard. Editions du Seuil, Paris 1965.
- Pascal, Blaise. Pensées. Edition Garnier-Flammarion Paris 1976.
- Peyre, Henri. "Qu'est ce que le Romantisme?" Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- Pomeau, René. "Le paysage de La Nouvelle Héloïse, l'asile, l'espace" in The Feeling for Nature and the Landscape of Man. Edited by Paul Hallberg. Göteborg 1980.
- Poulet, Georges. Les Métamorphoses du cercle, Edition Plon, Paris 1961.

- Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. Edition Garnier-Frères, Paris 1961.
- _____ Mesure de l'instant. Paris, Plon, 1968.
- Prévost, Abbé. Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut. Edition Garnier Frères, Paris 1965.
- Prévost, Jean. La création chez Stendhal. Aux éditions du Mercure de France, Paris, 1951.
- Proust, Marcel, A la recherche du temps perdu III. Edition Gallimard, Paris 1954.
- Ravoux, Elizabeth. "Clélia Conti ou l'art de la litote". Stendhal Club, N° 59.
- Richard, Jean-Pierre. "Connaissance et tendresse chez Stendhal" in Littérature et sensation. Les éditions du Seuil, Paris, 1954.
- Rousseau, Jean-Jacques. Oeuvres Complètes tome II. Editions Gallimard, Paris 1964.
- _____ Emile. Edition Garnier, Paris, 1964.
- Rousset, Jean, Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Librairie José Corti, Paris 1973.
- _____ Narcisse Romancier. Librairie José Corti, Paris 1973.
- Sabatier, Pierre. Esquisse de la morale de Stendhal. Edition du Grand Chêne, Aran (Suisse), 1973.
- Serodes, Serge. "Un aspect du sublime romantique. Le sublime dans 'La Chartreuse de Parme'". Stendhal Club, N° 52, 1971
- Sgard, Jean. Prévost romancier. Librairie José Corti, Paris 1968.
- Starobonski, Jean. Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle. Editions Gallimard, Paris 1971.
- _____ L'oeil vivant. Editions Gallimard, Paris 1961.
- Stendhal. Romans et nouvelles, tome II. Edition de la Pléiade, Paris 1952.
- _____ Correspondance I, II et III. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968.

- Stendhal. De l'amour. Editions de Cluny, Paris 1938.
- Thibaudet, Albert. Réflexions sur le roman. Edition Gallimard, Paris 1938.
- Tiefenbrun, Susan W. A Structural Stylistic Analysis of La Princesse de Clèves. Mouton and Co. B.V., Publishers, The Hague, 1976.
- Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose. Editions du Seuil, Paris 1971.
- Thompson, C. W. Le jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme. Editions du Grand Chêne, Aran (Suisse) 1982.
- Valéry, Paul. Oeuvres I. Editions Gallimard, Paris 1957.
- Vigneron, Robert. Etudes sur Stendhal et sur Proust. Editions A.G. Nizet, Paris 1978.
- Weisgerber, Jean. "Aspect de l'espace romanesque: l'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut" in Etudes sur le XVIII siècle II. Editions Roland Mortier and Harvé Hesquin, Brussels: Université de Bruxelles 1975.
- _____ L'espace romanesque. Editions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.
- Wittig, Monique. Les guérillères. Les éditions de Minuit, Paris, 1969.