

Pierre Zoberman

Université Paris 13, France

pierrezoberman@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4521-8057>

Genre et littérature au XVII^e siècle : *La Princesse de Clèves* et ses enjeux politiques

ABSTRACT

This article explores the political implications, both at the time and for present-day readers, of the way *La Princesse de Clèves* calls into question gender norms/roles. Analyzing plots and characters in Lafayette's text and readers/critics' reactions in various contexts, it foregrounds the unsettling potential of a text that paradoxically moved from the position of hapax-cum- media-sensation to that of a paradigm of the early-modern novel. By focusing on its continued efficacy in disturbing heteronormative stereotypes, it sheds light on the way literature from before the modern era can contribute to identifying and analyzing queerness and gender dissidence in past historical contexts.

Keywords: Gender, heteronormativity, Lafayette, queer theory, women writers

Mon titre évoque un texte dont la publication, il y a trois cent quarante ans, s'accompagna de ce qu'on appellerait aujourd'hui un *battage médiatique*. Très attendue, la nouvelle¹ de Lafayette, *La Princesse de Clèves* parut sans nom d'auteur en 1678. Les réactions du lectorat à l'époque témoignent du caractère insolite, voire dérangeant du parcours de la protagoniste. Mais le potentiel de trouble politique dont le texte était porteur a été récemment mis en valeur – dans la politique française contemporaine. Nicolas Sarkozy s'en est pris à *La Princesse de Clèves* à deux reprises, d'abord en février 2006, à Lyon, lorsqu'il était ministre de l'intérieur : « L'autre jour, je m'amusais – on s'amuse comme on peut – à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse*

¹ Même si la caractérisation générique habituelle aujourd'hui est plutôt celle de *roman* pour l'œuvre de Lafayette, à l'époque, le texte est considéré comme nouvelle.

de Clèves. Imaginez un peu le spectacle ! » ; puis en 2008, cette fois comme président de la République faisant l'apologie du bénévolat : « Car ça vaut autant que de savoir par cœur *La Princesse de Clèves*. J'ai rien contre, mais... bon, j'avais beaucoup souffert sur elle »².

Symbolique de l'absurdité des concours (au programme desquels le livre ne figurait d'ailleurs pas), confession d'une étrange souffrance rétrospective : clairement, le roman avait été singularisé pour attaquer ce qu'on appelle maintenant *les humanités*. Or, l'utilisation politique de *ce* roman-là n'est pas en fait tout à fait surprenant. Le genre de la nouvelle (historique) et, plus généralement l'écriture romanesque au dix-septième siècle, intégraient une composante politique, ne serait-ce que parce que le type d'interaction sociale que la nouvelle (re)construit renvoie à la vie de l'élite de la cour et des *honnêtes gens*, un milieu dont la dimension panoptique est mise en valeur dans le récit : le propre du courtisan est d'être toujours sous le regard des autres. Si *La Princesse de Clèves* fait proliférer les intrigues secrètes, c'est aussi parce que cette société est une société de l'omniprésence du regard – par la multiplication des cours, des cabales, des lieux de rencontre. Mais mon propos n'est pas, pour émuler Lukács, par exemple, de suggérer que Lafayette est une bonne réaliste, comme Honoré de Balzac le sera aux yeux du critique marxiste, pour avoir si bien rendu compte du drame de la parcelle (voir Lukács 1967). Le terrain (du) politique sur lequel je voudrais spécifiquement me placer, c'est celui du *genre* au sens du terme anglais *gender*, qu'on retrouve aussi bien dans les remarques de Sarkozy (« *la guichetière* », « souffert sur *elle* ») que dans le glissement symptomatique qui se produit dans le diagnostic de la narratrice de *La Princesse de Clèves*, à qui je donne ici une voix de femme (ce que les analyses qui suivent me paraissent justifier), ainsi que dans l'avis au lecteur du libraire, Barbin, qui publie le texte en 1678. Il s'agira ici de montrer comment *La Princesse de Clèves* interroge les normes de genre et remet en cause les comportements socialement déterminés des hommes et des femmes et les rapports entre les genres.

1. *Il ou elle ? Jeux de rôles*

La narratrice propose de fait aux lecteurs et lectrices un tableau de la cour dont le chiasme formel renforce l'efficacité :

La galanterie et l'ambition étaient l'âme de cette cour et occupaient également les hommes et les femmes³. Il y avait tant d'intérêts et de cabales différentes et les dames y

² Voir *Le Monde*, « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de M^{me} de La Fayette », https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html, consulté en ligne le 27 octobre 2018.

³ Une notation intéressante dans la mesure où il y a des comportements spécifiques et genrés – que le roman remet en cause (ou, à tout le moins, c'est une des lectures possibles).

avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires, et les affaires à l'amour (Lafayette, 1678, p. 45).

Certes, hommes et femmes sont compris dans l'intrication entre « galanterie » et « affaires ». Mais au niveau étiologique, les femmes sont mises au premier plan : « les dames y avaient tant de part ». La responsabilité des femmes est ainsi présentée comme spécifiquement en cause, une mise en cause d'autant plus paradoxale que le roman semble par ailleurs proposer des alternatives aux scénarios figés pour la vie des femmes – jeunes filles à marier, épouses et surtout veuves – dans la société d'Ancien Régime. Apparemment, les relations entre genres sont si fortement imprimées dans l'idéologie des élites de l'*honnêteté* qu'elles s'imposent dans les textes mêmes qui les remettent (potentiellement) en cause. Le travail de l'idéologie s'en trouve ainsi éclairé. On a la surprise de retrouver un phénomène voisin de ce qui se passe chez Pascal, lorsqu'il stigmatise l'incapacité de l'être humain à se concentrer sur sa condition et son besoin impérieux de se divertir pour échapper à la nécessité de *penser à soi* :

L'ennui *qu'on a* de quitter les occupations où l'on s'est attaché. Un *homme* vit avec plaisir en son ménage. Qu'il voie une *femme* qui lui plaise, qu'il joue cinq ou six jours avec plaisir, le voilà misérable s'il retourne à sa première occupation. Rien n'est plus ordinaire que cela (Pascal, 2010, p. 201 ; c'est moi qui souligne).

Le *on* d'indétermination s'est genré entre la première et la dernière phrase de la remarque. Qu'un texte sur la condition humaine écrit par Pascal⁴ révèle son androcentrisme n'est pas vraiment surprenant. Il l'est plus qu'un roman qui a servi de point d'appui dans les années 1980 aux féministes américaines d'abord pour revoir tant l'interprétation des textes littéraires de l'Ancien Régime que les mécanismes du canon inscrive lui aussi cette définition sociale de la femme comme élément producteur de désordre⁵.

Quant à l'avis du libraire, avant-texte qui fonctionne comme une *captatio benevolentiae*, juste avant le tome premier, il offre un curieux chassé croisé genré :

Quelque approbation qu'ait eu cette Histoire dans les lectures qu'on en a faites, l'Auteur n'a pû se resoudre à se declarer, il a craint que son nom ne diminuast le succez de son Livre. Il sçait par experience, que l'on condamne quelquefois les Ouvrages sur la mediocre opinion qu'on a de l'Auteur, & il sçait aussi que la reputation de l'Auteur donne souvent du prix aux Ouvrages. Il demeure donc dans l'obscurité où il est, pour laisser les jugemens plus libres & plus équitables, & il se montrera néanmoins si cette Histoire est aussi agréable au Public que je l'espère (Lafayette, 1678, p. 31).

⁴ On peut noter que l'édition de Port-Royal des *Pensées* date de 1670.

⁵ Ce que le titre du roman de Madame de Villedieu *Les Désordres de l'amour*, paru en 1675, met explicitement en lumière. Marie-Catherine Desjardins a obtenu de la famille de son amant Antoine de Villedieu le droit de s'appeler Madame de Villedieu à la mort de celui-ci, d'où l'emploi de ce terme ici. C'est aussi Barbin qui a publié le roman de Villedieu.

Or, c'est précisément l'anonymat du roman – non qu'on ignorât que Lafayette en était l'autrice, mais cette dernière n'avait pas apposé sa signature – qui a permis que le débat autour de ce roman qui fit beaucoup de bruit restât au niveau du personnage (cf. DeJean, 1984) en laissant Lafayette hors d'atteinte en tant qu'autrice⁶. Et le débat porte, justement, sur les actions de l'héroïne éponyme et plus précisément sur les comportements prescrits aux hommes et aux femmes dans la société, sur leurs rapports vus comme fixés et déterminés par une essence du genre – ce qui, en termes modernes, définit l'*hétéronormativité*.

Le « il » de l'avis du libraire renvoie à un auteur masculin dont le nom est tu, stratégie d'autant plus cousue de fil blanc apparemment que, premièrement, l'autrice est en fait bien connue et, deuxièmement, les femmes ont joué un rôle important dans le développement du roman à cette époque, même si la canonisation de *La Princesse de Clèves* a eu l'effet paradoxal d'occulter ce rôle en conférant à ce seul roman une singularité à la fois exemplaire et exceptionnelle⁷. Ici encore, le rapprochement avec Pascal est éclairant.

Qu'il est difficile de proposer une chose au jugement d'un autre sans corrompre son jugement par la manière de la lui proposer. Si on dit « Je le trouve beau, je le trouve obscur », ou autre chose semblable, on entraîne l'imagination à ce jugement ou on l'irrite au contraire (Pascal, 2010, p. 391).

Le même souci de ne pas faire obstacle à la bonne foi du jugement sous-tend apparemment les deux textes. Mais le « on » de Pascal renvoie implicitement à *un* auteur, alors que le « il » de Barbin est purement grammatical : l'auteur s'est dissimulé parce que c'est une femme. Une femme qui publie, c'est-à-dire qui traite avec un libraire, se met en cause (et, derrière la femme publiée on voit poindre la femme *publique*)⁸. Au contraire, et au contraire du scénario que la nouvelle de

⁶ C'est toute la différence avec Villedieu (voir infra, n. 9) ou avec le personnage fictif de la femme auteur (dans la nouvelle de Félicité de Genlis, *La Femme auteur*, 1802).

⁷ Tout cela n'empêche pas qu'une longue tradition ait voulu doter Lafayette (et les autrices en général) de parèdes masculins à l'origine de son écriture, transformant ainsi la pratique collaborative de l'écriture dans les salons en une délégation d'auteurs masculins à des femmes (Segrais, par exemple). Un article récent de Nathalie Freidel remet en perspective le rapport entre Lafayette et Voiture (voir Freidel 2018).

⁸ Sur la question de la publication pour les femmes qui écrivent, voir Goldsmith et Goodman 1995. Et Marie-Catherine Desjardins, plus connue comme romancière sous le nom de Madame de Villedieu est un exemple intéressant. Critiquant la manière dont Mademoiselle des Jardins (*sic*) récite des vers (ce qu'elle ne fait que trop volontiers à en croire le collecteur d'anecdotes, Tallemant des Réaux, dans ses *Historiettes* caractérise ainsi le comportement de la jeune femme : « Je n'ai jamais rien vu de moins modeste. Elle m'a fait baisser les yeux plus de cent fois » (Tallemant, 1961, p. 901). Sa critique de l'autrice est d'ailleurs caractéristique du stéréotype de la facilité pour l'écriture féminine : « Elle a une facilité estrange à produire ; les choses ne lui coustent rien, et quelquefois elle rencontre heureusement » (Tallemant, 1961, p. 900). Les réussites de Desjardins sont ainsi attribuées au hasard et à une nature

Genlis *La Femme auteur* (1802) propose, les polémiques et les attaques se sont concentrées sur le personnage, à l'image du sondage mené par le *Mercure galant* en avril 1678 sur la fameuse scène de l'aveu :

Je demande si une femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un Mary parfaitement honnête homme, et qui ne laisse pas d'estre combatüe pour un Amant d'une tres-forte passion qu'elle tâche d'étouffer par toutes sortes de moyens; je demande, dis-je, si cette Femme, voulant se retirer dans un lieu où elle ne soit point exposée à la veüe de cet Amant qu'elle scâit qu'elle aime sans qu'il scâche qu'il est aimé d'elle, et ne pouvant obliger son Mary de consentir à cette retraite sans luy découvrir ce qu'elle sent pour l'amant qu'elle cherche à fuir, fait mieux de faire confidence de cette passion à son Mary, que de la taire au péril des combats qu'elle sera continuallement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet Amant, dont elle n'a aucun moyen de s'éloigner que celuy de la confidence dont il s'agit. (*Mercure* avril 1678, cité dans Laugaa, 1971, p. 27).

Ce qu'un tel sondage permet de souligner, c'est le fait que l'attitude de la Princesse met à mal les rapports entre genres dans le cadre du mariage. Comme je l'ai montré ailleurs (cf. Zoberman, 2008, pp. 31-32), c'est encore plus vrai dans la scène du second aveu (celui où la Princesse confirme pour la première et unique fois au duc de Nemours qu'il est aimé d'elle), celle que Valincour dans ses *Lettres* commente par la voix d'une femme présentée comme remarquable :

J'entendis l'autre jour parler sur cette conversation cette personne pour qui vous avez tant d'admiration et que tant de qualités extraordinaires élèvent au-dessus de son sexe (Valincour, 1679, pp. 221-222).

Valincour, donc *il*, se cache derrière *elle*, une femme fictive, « cette personne », renversant ainsi la stratégie du libraire (qui produit un avis dans lequel *elle* se cache derrière un *il*, celui de l'auteur masculin fictif qui désire garder l'anonymat). Ce que la dame en question (recommandable tant pour l'estime que lui porte la correspondante de Valincour que par des qualités qui la placent dans une position particulière dans l'échelle des *genres* – même si le dix-septième siècle ne connaît que le terme *sexé*⁹ – au-dessus de la femme, mais pas encore au niveau de l'homme) souligne, c'est que la Princesse fait et dit le contraire de ce qu'elle devrait faire et dire ; elle se conduit comme un homme et, ce faisant, renverse les rôles et force le duc de Nemours à assumer une position féminine :

féconde (« rencontre »), dont le caractère stéréotypiquement féminin est marqué en termes les moins flatteurs : « Tous les gens emportez y ont donné teste baissée, et d'abord ils l'ont mis au-dessus de Mlle de Scudery et de tout le reste des *femelles* » (Tallemant, 1961, p. 900 ; c'est moi qui souligne).

⁹ Mais qui, de fait, recouvre certaines acceptations du terme *genre* comme *gender* aujourd'hui, même si à l'époque on ne le formulait pas explicitement.

Il me semble [...] que Madame de Clèves dit tout ce que devrait dire Monsieur de Nemours. C'est elle qui lui parle de sa passion, qui lui découvre tous les sentiments de son cœur, et qui le fait avec un ordre et une tranquillité qui ne se ressent guère du trouble qu'un pareil aveu donne toujours aux femmes un peu retenues. L'on dirait qu'elle n'est venue là que pour parler, et Monsieur de Nemours pour écouter, au lieu que ce devrait être tout le contraire. A peine en seize pages trouve-t-il le moyen de lui dire deux ou trois mots à la traverse. Elle reprend la parole avec empressement ; il semble qu'elle a peur d'oublier ce qu'elle veut lui dire ou qu'elle craint de ne lui en dire pas assez (Valincour, 1679, p. 222).

Cette femme est d'ailleurs une bonne lectrice. La Princesse elle-même ne dit pas autre chose – mais elle le dit dans un geste d'affirmation de soi qui n'a pas le sens négatif que lui donne Valincour : « Je veux vous parler encore, avec la même sincérité que j'ai déjà commencé, reprit-elle, et je vais passer par-dessus toute la retenue et toutes les délicatesses que je devrais avoir dans une première conversation ; mais je vous conjure de m'écouter sans m'interrompre » (Lafayette, 1678, p. 173). La Princesse renonce explicitement à la retenue qu'elle devrait observer et demande au duc de Nemours de ne pas l'interrompre. Valincour/la locutrice fictive retourne simplement la valeur des propos et refuse de comprendre la démarche d'auto-affirmation qui est celle du personnage.

2. La Princesse de Clèves : une nouvelle loi du genre

Refuser le rôle d'objet et revendiquer la parole : voilà qui place la princesse de Clèves en conflit potentiel avec les *honnêtes gens* qui composent le lectorat de Lafayette ou du *Mercure*. On se rappellera les injonctions de Clitandre, dans *Les Femmes savantes* de Molière, une pièce contemporaine du début de la genèse du roman de Lafayette :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,
Mais je ne lui veux point la passion choquante
De se rendre savante afin d'être savante ;
Et j'aime que souvent aux questions qu'on fait,
Elle sache ignorer les choses qu'elle sait.
(I, iii, vv. 218-222 ; Molière, 1971, p. 993).

En termes plus choisis, Clitandre annonce déjà le dicton de la servante Martine, « La poule ne doit point chanter devant le coq » (V, iii, v. 1643; Molière, 1671, p. 1066). La voix masculine valorisée du personnage de Molière trouve son écho dans la voix *pseudo-féminine* que Valincour exalte (littéralement) en l'élevant au-dessus de la voix des femmes. Deux auteurs masculins valorisent une critique de l'affranchissement d'une femme. La réflexion maintenant ancienne de Nancy Miller (1981, pp. 36-48) avait déjà mis en avant la pertinence du genre de l'auteur comme critère d'analyse, au vu en particulier des affirmations de Genette dans « Vraisemblance et Motivation » (1969, pp. 71-99) : quelque

chose dans le roman de Lafayette trouble les *données* du genre, quelque chose qui active son potentiel de remise en cause, remise en cause qui est de l'ordre du politique. Du coup, on peut relire la responsabilité des femmes dans l'intrication entre affaires de galanterie et alliances politiques évoquée au début de cette réflexion : s'agit-il d'une trace de l'idéologie contemporaine du genre qui s'inscrirait dans un texte qui par ailleurs la remet en cause – un rappel en somme de la dialectique de la cécité et de la clairvoyance mise en avant il y a trente-cinq ans par Paul De Man (De Man, 1983) ou du fait que ce n'est pas parce qu'un texte contribue à dénoncer une idéologie qu'il est radicalement libre de cette idéologie ? Ou faut-il y voir une forme de *captatio benevolentiae* en appelant aux stéréotypes du lectorat pour les dénoncer ensuite ? Encore une fois, les réactions suscitées jusqu'à aujourd'hui confirment l'efficacité dérangeante du texte. Car, à y regarder de près, le savoir social de la voix narrative et sa familiarité avec les intrigues politico-galantes (une des justifications de la nouvelle historique, censée révéler les ressorts secrets des événements et leurs causes véritables) se trouvent en porte-à-faux avec l'intrigue. La longue présentation de la situation a été au cœur des débats (Valincour affirme à sa correspondante qu'au moment où Mademoiselle de Chartres entre en scène, il avait déjà complètement oublié qu'il attendait une héroïne, la Princesse de Clèves, et les partisans du roman insistent au contraire sur les beautés et l'intérêt de cette présentation¹⁰). Ce que l'ouverture met en avant, ce sont justement les intérêts politiques, et c'est dans la logique de ces intérêts que Madame de Chartres vient à la Cour pour marier sa fille, laquelle est sur le point d'atteindre son seizième anniversaire. Ce sont les jeux d'alliances et d'inimitié qui découlent de ces dernières, en particulier la haine de la duchesse de Valentinois pour le Vidame de Chartres, oncle du personnage éponyme et attaché à la reine, qui l'amènent à obtenir du Roi qu'il s'oppose au mariage que Madame de Chartres souhaite pour sa fille. Mais, à partir de là, l'intrigue amoureuse sort de cette logique et, si le destin des personnages extérieurs au triangle central reste lié à de tels calculs (le Vidame est perdu auprès de la reine), les considérations politiques spécifiques au contexte construit par Lafayette pour sa nouvelle disparaissent (seule l'exigence de tenir son rang à la cour reste un ressort, secondaire, dans le développement de l'intrigue). C'est alors une autre perspective (du) politique qui s'ouvre. Parce que le prince de Clèves aime sa femme comme une maîtresse, parce que la Princesse exprime les exigences de son désir¹¹, on a pu voir dans la *Princesse de Clèves* le prototype du roman psychologique. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le fait que cette analyse des sentiments permet une affirmation de la libération

¹⁰ Voir la présentation de Christine Montalbetti, dans Valincour 1679.

¹¹ J'ai traité ailleurs du sens *queer* qu'on pouvait donner à cette mise en avant de *son propre désir*. Voir Zoberman 2007 et 2008.

de l'héroïne (*enfranchised* et *empowered*). Le fait qu'elle affirme son autonomie dans un contexte culturel spécifique a pu (ou peut encore aujourd'hui) faire lire le dénouement comme une forme d'accomplissement *normé*. Dans sa réflexion sur la « Vie de Monsieur Pascal » par sa sœur, Gilberte Périer, Philippe Sellier voit dans le dénouement de la nouvelle, tout comme dans les derniers moments de la « Vie de Monsieur Pascal » une variante « *furti[ve]* » de la *légende*¹². Mais c'est réduire le scandale de cette veuve qui, affirmant (loin de la vision anthropologique de Pascal) sa capacité de s'en tenir à sa décision en cartésienne maîtresse d'elle-même, résiste à la pression d'une société qui cherche à remettre les veuves encore en âge de se marier en circulation. Le veuvage est en effet le seul état de la femme qui fasse d'elle un être majeur – et donc une menace potentielle pour la société patriarcale et un sujet d'anxiété pour ses membres. Certes, pour terminer une vie au demeurant brève la narration prend un ton de célébration hagiographique :

Elle passait la moitié de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle ; mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères ; et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables (Lafayette, 1678, p. 180).

Et l'on a pu interpréter le choix final de la Princesse de bien des manières. Mais l'hagiographie finale ne gomme rien du parcours : d'ailleurs les « exemples de vertu inimitables », loin d'introduire seulement et de manière univoque une dimension *normée* comme les conversions exemplaires des libertins en fin de course, rappellent une dimension spécifique au personnage, si on lit littéralement le terme *inimitables*. Toute la conduite de la Princesse correspond à une recherche de la singularité, de l'exception, dans un milieu où l'exceptionnalité est la règle. Qu'on se rappelle le commentaire de la voix narrative : « et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où on était accoutumé à voir de belles personnes » (Lafayette, 1678, p. 41).

Entre cette présentation et la mort de l'héroïne, une évolution radicale s'est produite, alors même que le temps de l'histoire est si resserré. Relations interpersonnelles et relations sociales apparaissent d'abord comme inextricablement liées dans un jeu de politique des alliances (et les mariages font partie de ce jeu). Le père du prince de Clèves, le duc de Nevers, ne considère pas que Mademoiselle de Chartres soit un parti assez bon, et Madame de Chartres essaie de marier sa fille en rang encore plus haut. Or, dès que le prince de Clèves voit la jeune fille et en tombe amoureux, dès que la jeune femme, désormais Madame de Clèves,

¹² « C'est cette seconde ambition [négliger la surface éphémère du monde] qui préside au passage furtif de la légende dans le dénouement en grisaille de *La Princesse de Clèves* » (Pascal, 2010, p. 149).

voit le duc de Nemours, toutes les considérations de lignée, de stratégie familiale disparaissent. Le triangle passionnel vient enrayer la mécanique sociale et politique de la haute société. Il faut observer le caractère extraordinaire de l'absence de toute considération d'avancement familial dans le couple des Clèves (qui, fait notable, n'évoquent jamais la question de la génération suivante, de l'Enfant¹³), qui ouvre la possibilité d'une lecture *queer* de la nouvelle, au-delà même de la protagoniste. Ce que je voudrais souligner ici pour conclure, c'est qu'après avoir offert à ses lectrices et lecteurs une société où elles/ils pouvaient se reconnaître, Lafayette termine sur la marginalité assumée d'un personnage dont les choix délégitiment les fondements genrés des relations sociales – un dénouement qui n'a rien perdu de son actualité et de son efficacité. Si Madame de Chartres, mère de l'héroïne, assume, en tant que veuve, ce que, pour emprunter le terme de Lacan, on pourrait appeler le *Nom-du-Père* – mais son statut de veuve, et de veuve de la haute aristocratie riche lui permet de le jouer en tant que femme *autonome* –, sa fille utilise son propre statut de veuve – et de veuve de la haute aristocratie – pour s'affranchir et s'identifier, pour vivre et mourir sous sa propre loi.

Bibliographie

- DeJean, J. (1984, October 5). Lafayette's Ellipses: The Privileges of Anonymity. *PMLA*, 99, 884–902.
- De Man, P. (1983/2013). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge.
- Edelman, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham and London: Duke University Press.
- Freidel, N. (2018, July 3, 79^e année). Madame de Lafayette et Ménage: naissance d'une muse moderne. *XVII^e SIÈCLE*, 280, 487–498.
- Genette, G. (1969). Vraisemblance et motivation. In G. Genette (Ed.), *Figures II* (pp. 71-99). Paris: Seuil.
- Genlis, F. de (1802/2007). *La Femme auteur* - Critical edition by M. Reid. Paris: Gallimard.
- Goldsmith E., & Goodman, D. (1995). *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lafayette, M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de (1678/1966). *La Princesse de Clèves*. Paris: Flammarion.
- Lançon, Ph. (2009). Nicolas Sarkozy et la princesse de Clèves: une Love Story contemporaine. *Critique*, 750 (11), 931-944.
- Laugaa, M. (1971). *Lectures de Madame de Lafayette*. Paris: Armand Colin.
- Lukács, G. (1967/1999). *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte et Syros.
- Miller, N. K. (1981, January 1). Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction. *PMLA*, 96, 36–48.
- Molière (1971). *Oeuvres complètes* - Critical edition by G. Couton. Paris: Gallimard, t. II.

¹³ Un élément important dans la perspective *queer* de Lee Edelman dans *No Future* (cf. Edelman, 2004).

- Pascal, Bl. (2010). *Pensées, opuscules et lettres* - Critical edition by Ph. Sellier. Paris: Classiques Garnier.
- Tallemant des Réaux, Fr. (1961). *Historiettes* - Critical edition by A. Adam, Paris: Gallimard, t. II.
- Valincour, J.-B. H. du Trouset de (1679/2001). *Lettres à Madame la marquise *** sur le sujet de La princesse de Clèves* - Critical edition by Chr. Montalbetti. Paris: Flammarion.
- Villedieu, M.-C. Desjardins, dite Madame de. (1675/1995). *Les Désordres de l'amour* - Critical edition by M. Cuénin. Genève: Droz.
- Zoberman, P. (2007). A Modest Proposal for Queering the Past : A Queer Princess with a Space of her Own. In J. Day (Ed.), *Queer Sexualities in French and Francophone Literature and Film (French Literature Series XXXIV)* (pp. 35-49). Amsterdam et New York: Rodopi.
- Zoberman, P. (2008). Queer (au) xvii^e siècle ? Stratégies discursives et culture sexuelle dans la France de Louis XIV. In P. Zoberman (Ed.), *Queer : Écritures de la différence ? Vol. 2, Artistes et Représentations* (pp. 19-36). Paris: L'Harmattan.