

Université de Montréal

La somatique des passions dans *Éléonor d'Yvrée* de Catherine Bernard

par

Juliette Lesieur

Études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.)
en études françaises

Avril 2001

Copyright Juliette Lesieur, 2001
Université de Montréal
Faculté des études supérieures



PQ

35

U54

2001

V.020

Ce mémoire intitulé :

La somatique des passions dans *Éléonor d'Yvrée* de Catherine Bernard

Présenté par

Juliette Lesieur

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	Jean-Philippe Beaulieu
Directeur de recherche	Éric Méchoulan
Membre du jury	Benoît Melançon

Mémoire accepté le :

Sommaire

Éléonor d'Yvrée est une nouvelle historique et galante écrite par Catherine Bernard et publiée à la fin du mois d'août 1687 sous le titre générique *Les malheurs de l'amour*. À la lecture de ce récit, nous constatons que peindre l'être intérieur ne se fait pas sans une observation parfois minutieuse de ce qui se produit à la surface de l'être. Mais le fait que la passion a nécessairement partie liée avec le visible n'est pas propre à *Éléonor d'Yvrée* de Catherine Bernard. Tout au long de ce travail, nous allons voir comment notre auteure s'approprie ce *topos* de la pensée du XVII^e siècle. Nous débuterons notre analyse par la question de la juste représentation du symptôme de la passion. À l'issue de cette réflexion, nous constaterons que le caractère corporel de l'émotion est moins abordé, dans cette nouvelle, en tant que manifestation en soi qu'en tant que manifestation pour le regard d'autrui. Le narrateur insiste sur une dimension éminemment rhétorique des symptômes de l'émotion : ce sont eux qui permettent que le sentiment circule d'une personne à une autre. Nous nous attarderons sur cette éloquence du caractère corporel de la passion, avant de constater que, si ce dernier a une grande force persuasive, il a besoin de toute l'attention d'autrui pour bien fonctionner. Or nous verrons que, dans *Éléonor d'Yvrée*, autrui n'est pas toujours assez attentif pour recevoir justement le message, étant lui aussi un être de passion. La puissance persuasive du symptôme de l'émotion est donc entravée par le fait que la passion domine les êtres. Nous réaliserons ultimement, en comparant *Éléonor d'Yvrée* à *La princesse de Clèves*, que cette puissance persuasive du caractère corporel de la passion dans notre nouvelle est

étonnante en cette fin du XVII^e siècle marquée par la méfiance à l'encontre des apparences.

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre I : La juste représentation du caractère corporel de la passion.....	9
Chapitre II : Le symptôme éloquent.....	19
Chapitre III : La force persuasive du symptôme éloquent.....	40
Chapitre IV : Le mode d'action du symptôme éloquent	58
Chapitre V : La question de la feinte.....	74
Conclusion	97
Bibliographie.....	102

Introduction

L'œuvre sur laquelle portera notre travail s'intitule *Éléonor d'Yvrée*. C'est une nouvelle historique et galante écrite par Catherine Bernard et publiée à la fin du mois d'août 1687 sous le titre générique *Les Malheurs de l'amour*. Fontenelle dit d'*Éléonor d'Yvrée*, qu'il compare à *La princesse de Clèves*, que « les sentiments (y) sont traités avec toute la finesse possible »¹. Avec *Éléonor d'Yvrée*, Catherine Bernard adhère donc, comme l'affirme Monique Vincent, à « la nouvelle orientation du roman (qui se dessine à son époque) : l'analyse en profondeur des sentiments »². En effet, c'est la vie intérieure des trois personnages principaux, Éléonor, Matilde et le duc de Misnie, que l'auteure veut nous dépeindre. C'est donc l'être intérieur qui intéresse cette dernière, cet être agité par les mouvements de l'âme que sont les passions.

À la lecture de cette nouvelle, nous constatons aisément que peindre l'être intérieur ne se fait pas sans une observation parfois minutieuse de ce qui se produit à la surface de l'être. Lorsqu'il est dit : « Éléonor fut frappée d'une surprise qui suspendit tous ses mouvements »³, nous voyons bien que la passion modifie l'apparence du personnage. Il en est ainsi tout au long de la nouvelle : l'émotion transforme systématiquement le corps, le visage, les gestes, la voix de celui qu'elle frappe.

¹ FONTENELLE, M. de, « Lettre de M. de Fontenelle sur le livre intitulé *Les Malheurs de l'amour* ou *Éléonor d'Yvrée* », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1654.

² VINCENT, Monique, « Notice », *Ibid.*, p.1652.

Mais le fait que la passion n'aille pas sans un certain nombre de symptômes n'est pas propre à *Éléonor d'Yvrée* de Catherine Bernard. Si nous nous penchons, par exemple, sur *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, nous constatons le même phénomène. En fait, l'idée que la passion a nécessairement partie liée avec le visible semble aller de soi au XVII^e siècle, si bien que Bernard Lamy peut affirmer sans l'ombre d'un doute : « On lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son cœur ; (...) le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvements extraordinaires de son âme »⁴. Partout où il y a passion, il y a donc des effets propres à cette dernière. C'est ainsi que Marin Cureau de La Chambre, tentant de définir les passions, affirme que ce sont « des mouvements de l'Appetit, par lesquels l'ame tasche de s'approcher du bien & de s'esloigner du mal (...). Toutes les actions de l'Appetit sensitif sont appellées passions ; d'autant que l'ame est agité par elles & que le corps pâtit & s'altere sensiblement dans ses mouvements »⁵. D'après René Descartes, ces effets sont en fait les causes des passions. En effet, décrivant les émotions comme « des perceptions (...) de l'âme (...) qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelques mouvements des esprits »⁶, les esprits étant les « parties du sang qui sont les plus agitées et les plus subtiles »⁷, il fait de la passion la conséquence de modifications physiologiques. Mais, ces dernières entraînant des transformations de l'être extérieur, nous pouvons affirmer

³ BERNARD, Catherine, *Éléonor d'Yvrée* [1687], *Ibid.*, p. 945.

⁴ LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler* [1675], Amsterdam, Paul Marret, 1699, Chap. VII, p. 108.

⁵ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *Les caracteres des passions* [1640], Amsterdam, Antoine Michel, 1658, I, p. 6-7.

⁶ DESCARTES, René, *Les passions de l'âme* [1649], Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

que là encore, l'émotion est indissociablement liée au visible. La passion comprise comme « tout ce qui affecte l'âme *et* produit un changement dans l'apparence extérieure »⁸ appartient donc bel et bien au champ doxal sur le fond duquel notre nouvelle se construit.

Le récit débute par la tentative faite par le marquis d'Yvrée de se rebeller contre l'empereur Henri II. Vaincu par ce dernier, il se réfugie dans un monastère de Besançon. Sa femme, incapable de supporter une telle épreuve, sentant que sa mort est proche, confie son fils au comte de Retelois, et sa fille, Éléonor, alors âgée de quatre ans, à la duchesse de Misnie et à la comtesse de Tuscanelle. Cette dernière élève l'enfant avec sa propre fille, Matilde, et les deux petites deviennent vite inséparables. Le duc de Misnie, fils de la duchesse de Misnie, fait la connaissance d'Éléonor, et les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Matilde, mise dans la confidence, et sentant qu'elle s'attache à son tour au duc de Misnie, commence à éprouver de la souffrance. La duchesse de Misnie s'aperçoit avec colère de l'inclination de son fils pour notre héroïne, car elle désire que ce dernier fasse un mariage plus glorieux. Elle conçoit donc le projet de séparer les deux amants, et amène Éléonor avec elle en Misnie. C'est alors que le comte de Retelois, devenu veuf et sans enfant, demande notre héroïne en mariage. Cette proposition est acceptée avec reconnaissance par le marquis d'Yvrée, et on envoie le frère d'Éléonor chercher cette dernière afin de la conduire à Retel. La jeune fille, retrouvant son frère et apprenant l'objet de son voyage, éprouve une profonde tristesse. Elle écrit au duc de Misnie pour lui faire part de la terrible nouvelle et pour lui dire adieu. Elle envoie également une lettre à Matilde, mais la duchesse de Misnie intercepte tout le courrier de notre héroïne.

⁸ DESJARDINS, Lucie, *Le théâtre du corps. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Thèse, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 2.

Éléonor et son frère partent pour Retel où la jeune fille, accablée de douleur, tombe malade. Pendant ce temps, le duc de Misnie, inquiet de ne pas recevoir de nouvelles de cette dernière, se rend en Misnie, où il trouve sa mère qui lui affirme que notre héroïne est partie épouser un homme qui l'aime tendrement dans un lieu qu'Éléonor veut garder secret. Le duc, désespéré, entreprend en vain de retrouver la jeune fille. Il va finalement se confier à Matilde, qui, n'ayant pas reçu la lettre d'Éléonor, croit cette dernière coupable d'une trahison à l'encontre du duc. La duchesse de Misnie fait part à la comtesse de Tuscanelle de son désir d'unir leurs deux enfants. Le duc de Misnie ne s'y opposant pas, les deux jeunes gens se fiancent. L'empereur et le roi Robert se rencontrent alors à Mouzon pour y parler de la paix entre la France et l'Empire. Le comte de Tuscanelle devant escorter l'empereur, sa femme le suit à Mouzon accompagnée de Matilde. De son côté notre héroïne, dont le comte de Retelois est tombé très amoureux, part aussi pour Mouzon, encouragée par ce dernier qui espère que les plaisirs aideront à la guérison de la jeune fille. Une fois à Mouzon, les deux amies se retrouvent, et Matilde apprend avec effroi la vérité sur le départ précipité d'Éléonor, cependant que cette dernière découvre avec stupeur que son amie est sur le point d'épouser le duc de Misnie. Ce dernier surprend la jeune fille qui sort de chez Matilde, et découvre bientôt le lieu où elle demeure. Il lui rend visite alors qu'elle est seule, et les deux amants peuvent enfin se justifier et se jurer un amour mutuel. Notre héroïne affirme cependant qu'elle se doit d'épouser le comte de Retelois. Le lendemain, Éléonor, voyant la tristesse de Matilde, tente de convaincre le duc de Misnie, venu les rejoindre, d'épouser son amie sans tarder. Tous se quittent au désespoir, et notre héroïne demande au jeune homme de ne plus chercher à la voir. Elle se retire sous prétexte de sa mauvaise santé, et défend à ses femmes de laisser

entrer qui que ce soit. Le duc, fou de douleur, se cache dans Mouzon, oubliant complètement Matilde dont la maladie s'aggrave considérablement. Il écrit deux lettres à Éléonor qui sont si pressantes qu'elle sent qu'il lui faut retourner au plus vite à Retel épouser le comte. Néanmoins, elle ne parvient à se décider qu'en voyant Matilde sur le point de mourir, songeant que son mariage avec le comte de Retelois pourrait apaiser la douleur de son amie. La cérémonie devant avoir lieu dans une maison de campagne du comte, notre héroïne s'y rend le jour précédent. Le duc de Misnie, qui l'a suivie, la surprend alors qu'elle se promène seule. Il la conjure encore de renoncer à ce mariage, cependant qu'elle lui réaffirme son obligation de le faire. Le lendemain, au cours de la cérémonie du mariage, le duc de Misnie, déguisé parmi la foule, échange un dernier regard passionné avec Éléonor. Le jeune homme finit par s'évanouir, cependant que la jeune fille sent défaillir ses forces. Le duc de Misnie retourne voir Matilde, fou de colère, et lui dit qu'ils ne pourront jamais être époux compte tenu de tout le mal qu'ils se sont fait l'un à l'autre. Après son départ, la fièvre de Matilde redouble au point qu'elle en meurt. Le duc de Misnie retourne en Allemagne où il demeure dans une telle douleur qu'il ne sent même pas la ruine de sa fortune provoquée par le comte de Tuscanelle, le père de Matilde, cependant qu'Éléonor vit en épouse modèle mais profondément malheureuse.

Nous constatons, à la lecture de ce résumé d' *Éléonor d'Yvrée*, que l'intrigue est assez complexe, contrairement à ce qu'affirme Fontenelle. « C'est un petit sujet peu chargé d'intrigues »⁹ dit ce dernier, cependant que la nouvelle fourmille de quiproquos et de malentendus. Si Fontenelle insiste sur la simplicité du récit de Catherine Bernard, c'est parce qu'il écrit à une époque qui valorise le vraisemblable et le naturel de l'intrigue romanesque. En effet, Segrais, en 1656, publie ses *Nouvelles*

⁹ FONTENELLE, M. de, *op. cit.*, p.165 3.

françaises mettant en scène une princesse Aurélie qui « condamne les invraisemblances et les anachronismes du roman héroïque »¹⁰ et du roman sentimental. « Segrais a, le premier sans doute, formulé l'exigence imposée à la nouvelle classique de se détourner d'un imaginaire romanesque qui a fait son temps pour atteindre à une représentation plus proche de la réalité »¹¹. C'est à ce nouvel idéal formulé par Jean Regnault de Segrais que se réfère notre auteure en cette fin de XVII^e siècle. Il n'est donc pas questions de héros enlevés par des pirates qui vivent toutes sortes d'aventures peu probables, et cependant, cette plus grande simplicité n'est qu'apparente. C'est la sobriété d'un style, donc l'art du conteur, qui masque la complexité de l'intrigue pourtant flagrante à la lecture du résumé que nous venons de faire. Et cet art du conteur, en même temps qu'il donne le sentiment au lecteur que le déroulement des événements va de soi, lui donne l'impression de passer sans difficulté de l'évocation des marques qui s'inscrivent à la surface du corps des personnages à l'émotion de ces derniers. Cette transparence du symptôme physique de la passion, nous constaterons, tout au long de notre travail, qu'elle ne va pas de soi. Nous tenterons de montrer comment le narrateur parvient, par des stratégies visant le lecteur et par l'univers idéal qu'il met en scène, à faire des signes qui s'inscrivent à la surface de l'être sous l'emprise de l'émotion, les « caractères corporels des Passions »¹² comme les appelle Marin Cureau de La Chambre, des fenêtres ouvertes sur l'être intérieur. Ce mémoire nous permettra ultimement de constater que l'objet littéraire, s'il se construit en fonction de l'univers de croyance propre à son temps, n'est jamais un reflet de ce dernier.

¹⁰ LAFOND, Jean, « Notice à Segrais », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1351.

¹¹ *Ibid.*, p. 1352.

Notre approche méthodologique relèvera de l'histoire littéraire, dans la mesure où nous penserons les effets des passions dans *Éléonor d'Yvrée* à la lumière de tout un contexte de codification de ces derniers qui existait au XVII^e siècle. À travers des traités de philosophie tels *Les passions de l'âme* de René Descartes, des traités de médecine tels *Les caracteres des passions* de Marin Cureau de la Chambre ou encore des manuels de rhétorique tels *La rhétorique ou l'art de parler* de Bernard Lamy, nous essaierons de reconstituer la façon propre au XVII^e siècle de concevoir la transformation de l'être par les mouvements de l'âme, le discours sur les effets des passions commun à tous sans lequel il serait difficile de comprendre notre auteure.

Nous ne perdrons pas de vue, bien sûr, les traités de rhétorique d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien. En effet les passions y occupent une place primordiale, dans la mesure où « l'orateur sait bien qu'il lui faut ébranler les nerfs et exciter les émotions de l'auditeur »¹³ s'il veut convaincre ce dernier. Nous nous référerons donc, tout au long de notre travail, à cette rhétorique ancienne qui « a connu deux incidences remarquables : d'un côté, la théorie littéraire au XVI^e et au XVII^e siècle exploite la tradition rhétorique de l'Antiquité lorsqu'elle voit dans l'émotion des affections le critère décisif du pouvoir de l'écrivain (...); de l'autre, la rhétorique reste jusqu'à l'âge classique l'un des principaux modèles de description et de classement des passions »¹⁴.

Parmi les ouvrages plus récents qui pourront nous aider dans notre recherche, citons l'*Histoire du visage* de Courtine et Haroche, qui retrace l'évolution de la physiognomonie du XVII^e siècle au XIX^e siècle, et qui explique entre autres le lien

¹² LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, Antoine Michel, 1658, I, p. 3.

¹³ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

qu'on fait au XVII^e siècle entre les expressions du visage et les passions. Finalement, les ouvrages qui nous aideront à progresser dans nos recherches seront les témoins directs ou indirects de la conception des symptômes des passions qu'on avait au XVII^e siècle. Grâce à ces témoins, nous pourrions analyser la manière dont Catherine Bernard s'approprie le discours sur les effets des passions communs à tous pour faire « la même chose, mais autrement »¹⁵, comme le dit très bien Judith Schlanger.

Nous mettrons également notre nouvelle en parallèle avec *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, production littéraire du même type écrite quelques années auparavant, puisque c'est par rapport à cette dernière que « ressortent au mieux, selon Franco Piva, l'originalité et la spécificité de la nouvelle de Catherine Bernard »¹⁶.

¹⁵ SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p.37.

¹⁶ PIVA, Franco, « Présentation » d'*Éléonor d'Yvrée*, dans BERNARD, Catherine, *Œuvres*, sous la direction de Franco Piva, Paris et Fasano, Schena-Nizet, 1993, p. 165.

Chapitre I : La juste représentation du caractère corporel de la passion

« Rien ne saurait exprimer le désespoir de ce duc »¹⁷. Cette affirmation est très intéressante, car elle met le doigt sur un problème essentiel qui apparaît à la lecture de cette nouvelle : le fait que la représentation des passions « reste (...) constamment traversée par la question de l'irreprésentable »¹⁸. Ainsi, les symptômes des passions, loin d'être une série de réactions parfaitement descriptibles, échappent à la saisie de la représentation littéraire. Tout se passe comme si, là où commençait la passion, les mots s'arrêtent, faisant place au palpable, certes, mais innommable. Et cela est d'autant plus surprenant après la lecture d'un traité tel *Les caracteres des passions*¹⁹ de Marin Cureau de La Chambre, qui décrit de manière extrêmement minutieuse les effets des passions. Voici, par exemple, la description d'une personne qui pleure : « Vous voyez comme un nuage qui se respand sur les yeux & qui les ternit ; Apres ils deviennent humides, et la nuë créve enfin & se resout en pluye qui tombe sur les Iouës. Les gouttes en sont claires comme le Crystal, & la lumiere qui rejaillit sur elles, leur donne l'esclat des Perles. (...) d'abord elles coulent lentement (...) : Cette paresse ne leur dure guere, elles se hastent de sortir & se respandent à la fin si abondamment qu' (...) on ne feint point de dire qu'elles sont des torrens (...). Quand elles commencent à couler, les Lévres s'alongent, les Iouës se resserent & se ramassent, les yeux s'appetissent & la bouche s'ouvrent davantage pour

¹⁷ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 939.

¹⁸ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *Les caracteres des passions* [1640], Amsterdam, Antoine Michel, 1658 et Paris, Jacques d'Allin, 1662 .

donner passage aux gémissements & aux cris que la douleur excite de moment en moment. Cependant les veines des Tempes & du Col s'enflent & battent extraordinairement ; l'haleine se coupe en sanglots, & la poitrine se trouve si pressée qu'elle a de la peine à respirer . »²⁰. Certes, il est très souvent question de larmes, dans *Éléonor d'Yvrée*, mais jamais le narrateur ne s'avise de peindre ces dernières. Tout au plus, nous avons les expressions « un torrent de larmes »²¹ et « ses larmes coulaient »²² qui évoquent l'abondance du liquide et son mouvement, mais nous sommes loin de la peinture faite par Marin Cureau de La Chambre !

En fait, les caractères physiques des passions, dans cette nouvelle, sont réduits pour l'essentiel à un nombre limité de traits, qui renvoient, sans ambiguïté pour le lecteur, à un certain état d'âme. En effet, dans les cris, les larmes, la faiblesse de la voix, la pâleur du visage, la langueur, le fait de se jeter sur son lit, la pâmoison, la fièvre, la mort, le lecteur reconnaît la tristesse et le désespoir. De même, il rattache la suspension de tous les mouvements à la surprise et les embrassements, les regards langoureux sans cesse tournés vers l'objet aimé et le fait de se jeter aux pieds d'une dame à l'amour. Ces symptômes des passions peuvent sembler bien peu nombreux pour qui a lu les cinq volumes des *Caractères des passions*, mais il faut bien voir qu'ils correspondent aux principaux caractères des passions, ceux qui sont le plus fréquemment évoqués. Si nous ouvrons, par exemple, *Les passions de l'âme* de Descartes, nous remarquons qu'il évoque l'immobilité du corps liée à l'admiration qui est « une subite surprise de l'âme »²³, qu'à la question « quels sont les signes

²⁰ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 5-6 .

²¹ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 933 et 944.

²² *Ibid.*, p. 958.

²³ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 84 .

extérieurs des passions ? » il répond « les actions des yeux et du visage, les changements de couleur, les tremblements, la langueur, la pâmoison, les ris, les larmes, les gémissements et les soupirs »²⁴ et qu'il précise : « les mouvements corporels qui (...) accompagnent (la tristesse) peuvent tous être nuisibles à la santé lorsqu'ils sont fort violents »²⁵. Ainsi, les principaux caractères des passions retenus par Descartes correspondent bien à ceux qui figurent dans notre nouvelle, à l'exception du « ris » - mais la joie n'a pas grand place dans cette nouvelle -, des tremblements et des soupirs, l'absence de ces derniers étant plus surprenante... En ce qui concerne des gestes tels « se jeter sur son lit » ou « se jeter au pied de l'être aimé », ils ne sont pas évoqués par Descartes, mais ce dernier ne s'attache pas à décrire les gestes des passions dans son ouvrage. On pourrait se demander : pourquoi donc n'évoquer que les principaux caractères physiques des passions dans une représentation littéraire qui veut peindre les passions le plus finement possible²⁶? Pourquoi ne pas avoir profité de l'existence de traités tels *Les caracteres des passions* de La Chambre, qui consacre cinq volumes à détailler dans leurs moindres détails toutes les transformations du corps liées aux passions ? Il s'agit sans doute, comme le dit très bien Lucie Desjardins, de conserver « à la représentation suffisamment de caractères fixes pour qu'un spectateur ou un lecteur puisse reconnaître aisément la forme de passion représentée »²⁷. Et nous allons voir que cette question de la « reconnaissance » par un

²⁴ *Ibid.*, p.111.

²⁵ *Ibid.*, p.131.

²⁶ En effet, Fontenelle dit d' *Éléonor d'Yvrée* que « les sentiments (y) sont traités avec toute la finesse possible » (DE FONTENELLE, « Lettre de M.de Fontenelle sur le livre intitulé *Les Malheurs de l'amour* ou *Éléonor d'Yvrée* », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1654).

²⁷ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p. 7.

lecteur de la forme de passion représentée pose problème, même lorsque les caractères des passions sont réduits aux principaux.

Il convient de se pencher à nouveau sur *Les passions de l'âme*. Lorsque nous examinons ce qui est dit de la pâmoison, nous réalisons que, d'après Descartes, c'est « l'extrême joie » qui a le pouvoir de « faire qu'on tombe ainsi en défaillance »²⁸. Mais il peut arriver, très rarement certes, qu'on se pâme de tristesse. Marin Cureau de La Chambre, quant à lui, affirme que les « défaillances » sont causées par « la douleur, le désespoir ou la joye »²⁹. Ainsi, contrairement à ce que nous avons affirmé plus haut, les symptômes des passions ne disent pas la passion d'une manière parfaitement transparente. Un signe, tel la pâmoison, susceptible de renvoyer à la joie ou à la tristesse, est un signe sur lequel on bute. Et derrière cette opacité du langage du corps, l'être intérieur devient une énigme. On pourrait remarquer qu'après tout, le cas de la pâmoison reste exceptionnel, et que les larmes, par exemple, conduisent sans ambiguïté à la tristesse et au désespoir. Et pourtant, même les larmes n'échappent pas au problème. En effet, Cureau de La Chambre affirme, à propos de ces dernières, que « la joye, la colere & la compassion les font quelquefois couler »³⁰. Ainsi, si le lecteur d'*Éléonor d'Yvrée* pense à la tristesse et au désespoir du personnage quand il est question de ses larmes, c'est moins parce que les larmes conduisent sans ambiguïté à ces passions que parce qu'il interprète les larmes à la lumière des aventures des personnages qui ne laissent pas de place - c'est le moins qu'on puisse dire ! - à la joie. Finalement, les larmes et la pâmoison permettent une reconnaissance aisée de la tristesse et du désespoir, mais dans le cadre restreint de cette nouvelle à l'accent si

²⁸ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 118.

²⁹ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 92.

³⁰ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 9.

tragique qu'il est impensable d'y voir représentés des larmes de joie ou des évanouissements liés au bonheur. Nous venons donc de constater que le langage du corps, loin d'être immédiatement accessible, a besoin de la médiation de tout un contexte d'énonciation pour conduire à la forme de passion représentée.

Et c'est alors que les choses se compliquent. Car si les larmes ou la pâmoison renvoient sans ambiguïté à la tristesse plutôt qu'à la joie dans cette nouvelle, étant donné que joie et tristesse sont deux passions contraires qui ne coexistent pas dans *Éléonor d'Yvrée*, que faire de la langueur, cette « disposition à se relâcher et être sans mouvement »³¹, qui, d'après Marin Cureau de La Chambre et Descartes, relève aussi bien de l'amour que d'une profonde tristesse ? Autrement dit, que faire d'un symptôme relevant de deux passions généralement liées dans *Éléonor d'Yvrée* ? En effet, si les trois personnages principaux, Éléonor, Matilde et le duc de Misnie sont tristes, c'est parce qu'ils aiment et que leur amour n'obtient pas satisfaction. La tristesse est donc toujours étroitement liée à l'amour. Ainsi, il devient difficile pour le narrateur, lorsqu'il est question de langueur, de mettre l'accent sur l'amour plutôt que sur la tristesse ou vice versa, puisque le contexte ne permet pas de trancher nettement. Afin de remédier à ce problème, il caractérise la langueur : il parle par exemple de « langueur fâcheuse »³², ce qui conduit plus sûrement le lecteur vers la profonde tristesse, il évoque en revanche la « langueur toute passionnée »³³, soulignant alors le sentiment amoureux. Tous ces exemples nous montrent bien que, si l'être extérieur conduit bien à l'être intérieur, dans cette nouvelle, cela ne se fait pas dans une relation

³¹ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 116 .

³² BERNARD, Catherine, *op.cit.*, p. 941.

³³ *Ibid.* , p. 947.

de pure transparence. En effet, entre le signe inscrit à la surface du corps et la passion, il y a l'art du conteur.

Et ce problème de la juste représentation des passions ne touche pas seulement le signe en tant que renvoi à une forme de passion en particulier, mais également le signe en tant que manifestation concrète à la surface de l'être. Nous avons observé plus haut la description des larmes faite par Marin Cureau de La Chambre. Nous nous sommes demandée : pourquoi le narrateur d' *Éléonor d'Yvrée* parle-t-il de larmes sans jamais les décrire ? La représentation des passions n'en serait-elle pas plus parfaite ? En fait, il faut bien voir que décrire un être en larmes ne va pas de soi. Et cela, Marin Cureau de La chambre lui-même est prêt à l'admettre : en effet, il reconnaît qu' « il y en a qui pleurent sans crier, sans gemir, sans changer de visage, & sans faire aucune de ces actions qui sentent le désespoir »³⁴, faisant ainsi de sa description une donnée relative à un certain nombre de gens plutôt qu'une valeur absolue. René Descartes résume très bien le problème lorsqu'il affirme que, s' « il n'y a aucune passion que quelque particulière action des yeux ne déclare », il n'est pas aisé de décrire ces actions des yeux, « à cause que chacune est composée de plusieurs changements (...), lesquels sont si particuliers et si petits que chacun d'eux ne peut être aperçu séparément, bien que ce qui résulte de leur conjonction soit fort aisé à remarquer. On peut dire quasi le même des actions du visage qui accompagnent aussi les passions : car bien qu'elles soient plus grandes que celles des yeux, il est toutefois malaisé de les distinguer ; et elles sont si peu différentes qu'il y a des hommes qui font presque la même mine lorsqu'ils pleurent que les autres lorsqu'ils rient »³⁵. Il y a donc une tension entre, d'une part, un changement perceptible inscrit par la passion à la surface

³⁴ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 9.

³⁵ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 111-112.

de l'être et, d'autre part, la difficulté à dire en quoi consiste cette perceptibilité : on reconnaît par exemple, la joie, à « je ne scay quelle douceur qui reste dans les yeux »³⁶. Ce *je-ne-sais-quoi*, inhérent aux caractères corporels des passions, pose problème en ce qui concerne la représentation littéraire de ces derniers.

Comment représenter l'irreprésentable ? Certainement pas en tentant, malgré tout, de le décrire. Tout ce à quoi une telle entreprise aboutirait, ce serait à une représentation qui ne toucherait pas, par son côté artificiel, le lecteur. Représenter les symptômes des passions avec naturel, c'est justement garder à ces derniers leur caractère indicible. En fait, tout le défi consiste, pour le narrateur, à affirmer qu'il y a des transformations bien palpables qui se peignent à la surface de l'être sous l'emprise d'une passion, sans jamais dire en quoi consistent exactement ces transformations. Ne jamais dire en quoi consistent exactement ces transformations, cela revient, pour le narrateur d'*Éléonor d'Yvrée*, à évoquer des symptômes bien connus tels les larmes, la pâmoison, la langueur, sans plus de précisions, nous l'avons vu. Cela revient aussi à qualifier ces transformations, non pas en fonction de leur réalisation concrète, mais en fonction de la passion à laquelle elles sont liées. Ainsi, *Éléonor* regarde le baron d'Hilmont « avec une mortelle tristesse »³⁷ et le duc de Misnie « d'un air qui » semble « le remercier de l'attachement qu'il » a « pour elle et, en même temps, l'en plaindre »³⁸. Cette manière de procéder est très avantageuse. En effet, elle permet d'insister sur l'expressivité des caractères corporels des passions dans la mesure où un seul regard peut dire plusieurs sentiments, tout en laissant dans l'ombre la question de leur actualisation. Ces zones d'ombre, ce sont les lieux de prédilection du *je-ne-sais-*

³⁶ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 123.

³⁷ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 937.

³⁸ *Ibid.*, p. 950.

quoi. C'est en effet à partir de ces « oublis » du narrateur que le lecteur met en œuvre une sensibilité propre à combler ces lacunes et seule susceptible, finalement, d'appréhender l'irreprésentable. Le regard triste existe-t-il ailleurs que dans l'expérience que celui qui regarde peut en faire ? Ce regard d'autrui susceptible d'appréhender les symptômes des passions, c'est sur lui que le narrateur insiste, car il valide le fait que les transformations à la surface de l'être passionné sont palpables, tout en ramenant le problème de la nature de ces transformations à une expérience singulière. Dans un passage comme : « Éléonor était si accablée de sa douleur qu'elle ne la sentait plus ; tout ce qui se passait lui paraissait un songe. La duchesse de Misnie était (...) touchée de l'état où elle la voyait »³⁹, nous voyons que le symptôme de la passion existe implicitement par ce verbe « voir » qui sous-entend qu'il y a quelque chose qui se donne à voir, sans que ce quelque chose soit explicité, si ce n'est par ce terme « état », terme on ne peut plus vague... Dans cet autre exemple : « La présence de son amant ébranla d'abord sa résolution et elle ne put cacher son trouble »⁴⁰, le symptôme de la passion est marqué implicitement par le verbe « ne put cacher » qui sous-entend qu'il y a quelque chose qui est donné à voir. Donc là encore, c'est en fonction d'un certain regard susceptible de l'appréhender que le symptôme de la passion existe. Enfin, lorsque le narrateur affirme : « Le mariage (...) se devait célébrer à une de ses maisons de campagne qui n'était qu'à une lieue de la ville, et Éléonor y alla le jour précédent pour jouir de sa douleur avec quelque liberté »⁴¹, il présente la recherche de solitude comme allant de pair avec le fait de pouvoir vivre une passion sans contrainte. En effet, Éléonor, qui est sur le point d'épouser le comte,

³⁹ *Ibid.*, p. 937.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 950.

⁴¹ *Ibid.*, p. 957.

ne peut avouer sa douleur face à ce mariage qui la prive à jamais de l'homme qu'elle aime, et il est intéressant que la nécessité de ne pas avouer une passion ait pour conséquence la nécessité de se cacher aux yeux du monde. Là encore, les transformations du corps par les passions existent implicitement par cette équivalence faite par le narrateur entre le fait de jouir en paix de sa passion et le fait de se dérober au regard d'autrui.

Ainsi, nous voyons que les symptômes des passions seront moins abordés par le narrateur d' *Éléonor d'Yvrée* en tant que manifestation en soi, qu'en tant que manifestation pour le regard d'autrui. Lorsqu'il présente une Éléonor « si accablée de sa douleur qu'elle ne la sent(...) plus » face à une duchesse de Misnie « touchée de l'état où elle la voi(t)(...) »⁴², les transformations du corps d'Éléonor liées à la douleur ne concernent pas cette dernière, coupée de ses propres sensations, mais bien celle qui les observe et qui est profondément émue à leur spectacle. Cette manière de présenter les choses va à l'encontre des intuitions cartésiennes qui font « de l'émotion une *sensation*, une expérience dans l'âme de ce qui se passe dans le corps »⁴³. En effet, René Descartes définit les passions en ces termes : ce sont des « perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelques mouvements des esprits »⁴⁴, les « esprits » étant des « esprits animaux », c'est-à-dire les « parties du sang qui sont les plus agitées et les plus subtiles »⁴⁵. Face à cette conception cartésienne, qui assimile

⁴² *Ibid.*, p. 937.

⁴³ PARRET, Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986, p. 136.

⁴⁴ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

donc les émotions à des « sensations de changements physiologiques »⁴⁶, notre narrateur présente des personnages coupés du bouleversement physiologique qui se joue en eux. Dans l'exemple que nous avons évoqué plus haut, les transformations corporelles d'Éléonor ne sont pas la cause de sa douleur, mais bien de l'émotion qui s'empare de la duchesse de Misnie : c'est donc cette dernière qui expérimente dans son âme ce qui se passe dans le corps d'Éléonor, pour reprendre l'expression d'Herman Parret⁴⁷. En ce sens, le narrateur insiste sur une dimension éminemment sociale des caractères corporels des passions, dans la mesure où ce sont eux qui permettent que le sentiment circule d'une personne à une autre. Si, au début de la nouvelle, l'amour du duc de Misnie se communique à Éléonor, c'est parce qu'elle voit « les yeux (...) (du) duc appliqués sans cesse à rencontrer les siens »⁴⁸. *Éléonor d'Yvrée* se situe donc bien dans la lignée d'une tradition rhétorique qui fait de l'action oratoire une partie essentielle de la persuasion, puisque « tout appel aux émotions devient nécessairement languissant, si la voix, la physionomie, et, pour ainsi dire, l'attitude du corps entier ne l'enflamment »⁴⁹ : « Comment voulez-vous obtenir que le juge » haïsse votre adversaire, « s'il ne voit vos regards enflammés de haine ? »⁵⁰, interroge Antoine, dans *De oratore* de Cicéron.

⁴⁶ PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁷ « C'est un fait primordial pour la psychologie des émotions basée sur les intuitions cartésiennes que l'émotion y est considérée comme l'épiphénomène d'une perception de l'âme, dans sa relation avec l'activité et la réaction corporelle. Il y a un grand nombre de problèmes avec cette vue qui fait de l'émotion une sensation, **une expérience dans l'âme de ce qui se passe dans le corps** » (*Ibid.*, p. 136. C'est moi qui souligne).

⁴⁸ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 931.

⁴⁹ QUINTILIEN, *op. cit.*, XI, 3, 2.

⁵⁰ CICERON, *De l'orateur*, Texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1922, II, 190.

Chapitre II : Le symptôme éloquent

Dans cette perspective, le symptôme de la passion, en tant que langage susceptible de communiquer une émotion, a une dimension pragmatique incontestable. Cette dimension pragmatique du symptôme de la passion, Marin Cureau de La Chambre s'y est longuement attardé. D'après ce dernier, « les passions ne sont rien que des émotions de l'appetit par lesquelles l'âme se porte vers le bien & s'esloigne du mal », et comme l'âme « a divers organes qui peuvent servir à cette fin, elle les employe aussi & les fait mouvoir conformément à son intention »⁵¹. Il existe, d'après Marin Cureau de La Chambre, deux sortes de caractères corporels des passions, « les uns qui se font pour quelque fin, les autres qui arrivent par une pure nécessité. Les premiers se font par le commandement de l'âme qui les juge nécessaire pour executer sa passion (...), les autres sont purement naturels & se font sans dessein, n'estant rien que des effets qui par une suite nécessaire viennent du trouble et de l'agitation qui se fait en dedans »⁵². Par exemple, dans le cas de la douleur, les regards languissants qui correspondent à un mouvement des yeux « foible, lent & mal assuré »⁵³ et qui sont liés à la fuite des esprits, sont des caractères qui se font par pure nécessité, alors que la tête qui « panche un peu vers l'espaule droite »⁵⁴ est un caractère qui se fait pour quelque fin, dans la mesure où l'âme se propose dans ce mouvement de « montrer qu'elle n'est plus capable d'agir, & que sa

⁵¹ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol I, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 230.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 247.

vigueur est affoiblie jusque dans son principe »⁵⁵, afin d'implorer secours. Ainsi, d'après Marin Cureau de La Chambre, certains caractères corporels des passions permettent à l'âme d'être active dans la passion, puisqu'ils sont les moyens dont elle se sert pour parvenir à ses fins. Chez Descartes, au contraire, puisque ce sont les mouvements du corps qui sont à l'origine de l'âme passionnée, dans la mesure où l'émotion est une « expérience dans l'âme de ce qui se passe dans le corps »⁵⁶, et que « les mouvements du corps qui accompagnent les passions ne dépendent » donc « point de l'âme »⁵⁷, aucun lien n'est admis « entre l'émotion, qui est une sensation subjective et passive, et l'action (...) se manifestant dans un comportement mondain et intersubjectif »⁵⁸. Donc, nous avons, du côté de René Descartes, une émotion passive, et du côté de Marin Cureau de La Chambre, une émotion qui tend à l'action, par le moyen des bouleversements physiologiques.

Comment se situe notre nouvelle par rapport à ces deux tendances ? Nous avons constaté que le spectacle de la douleur d'Éléonor est susceptible de toucher profondément la duchesse de Misnie, au point que cette femme froide et calculatrice aux intérêts contraires au bonheur d'Éléonor se laisse aller à embrasser cette dernière « avec une tendresse que la compassion »⁵⁹ excite en elle. L'émotion, dans *Éléonor d'Yvrée*, est donc susceptible d'agir sur l'âme d'autrui par le biais des bouleversements physiologiques, afin de la ramener à sa cause. Ainsi, notre nouvelle offre une vision des passions qui se rapproche des affirmations de Marin Cureau de La

⁵⁵ *Ibid.*, p. 250.

⁵⁶ PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁷ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁹ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 937.

Chambre, dans la mesure où les caractères corporels de la passion servent l'âme dans son mouvement. Pourtant, l'âme passionnée telle qu'elle est représentée dans *Éléonor d'Yvrée* n'est pas active à la manière de celle représentée dans *Les caracteres des passions*. Toutes deux utilisent, certes, les modifications physiologiques pour parvenir à leur fin, mais, alors que dans le cas de Marin Cureau de La Chambre, l'âme se trompe souvent et fait bouger certaines parties du corps de façon complètement inutile, ce qui réduit considérablement sa possibilité d'action, dans le cas de notre nouvelle, il n'y a pas d'erreur possible, et le mouvement du corps qui sert la passion la sert assurément. Il s'agit maintenant d'examiner en détail ce que nous venons d'affirmer.

En nous penchant sur *Les caracteres des passions*, nous constatons que, si « les Esprits sont sans difficulté les premiers » organes dont l'âme « se sert » pour se porter vers le bien et s'éloigner du mal, « à cause qu'ils sont les plus mobiles et qu'ils prennent leur naissance au lieu mesme où elle forme ses desseins »⁶⁰, « ce mouvement des Esprits est souvent un secours bien inutile à l'ame, et qui sert plus à marquer sa précipitation, son aveuglement, qu'à obtenir ce qu'elle s'est proposé »⁶¹. L'âme fait aussi « mouvoir les parties qui sont capables du mouvement volontaire, comme estant celles qui sont les plus puissantes pour rechercher ou pour embrasser le bien, et pour repousser ou pour fuir le mal »⁶², mais, là encore, « il y a quelques uns de ces mouvements où l'ame se trompe aussi bien qu'en celuy des Esprits »⁶³. Par exemple, lorsque l'âme « abbat les yeux dans la Honte »⁶⁴, elle se trompe, puisque ce n'est pas

⁶⁰ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 11.

⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴ *Ibid.*

en baissant les yeux qu'elle cachera sa disgrâce. Ainsi, l'âme passionnée, pour Marin Cureau de La Chambre, est à l'origine de bien des modifications physiques inutiles, ce qui n'est pas le cas dans notre nouvelle. En effet, il n'y a pas certains symptômes des passions inutiles dans *Éléonor d'Yvrée*, car le mode d'action du caractère corporel de la passion y est exclusivement persuasif. Si les modifications qui se lisent sur le corps servent l'émotion à laquelle elles sont liées, c'est parce qu'elles donnent à voir cette dernière et, ce faisant, elles donnent à sentir cette dernière à autrui. Les symptômes des passions, dans notre nouvelle, ont donc un mode d'action tout rhétorique : il s'agit de rallier autrui à sa cause en partageant avec lui son émotion. Il s'agit ainsi, en donnant à voir ce qui se passe à l'intérieur de son être, de provoquer la « compassion » d'autrui, le terme de « compassion » étant employé au sens large de prendre part à la passion d'autrui. Par conséquent, la pâleur, liée selon Marin Cureau de La Chambre à la fuite des esprits, et donc effet nécessaire de la douleur qui se fait « sans que l'ame ait dessein de » le produire puisqu'il vient « en suite des mouvements que l'ame excite en dedans »⁶⁵, ne sert pas moins l'âme que les larmes qui, d'après notre médecin, sont faites à dessein par l'âme afin d'implorer secours tout en se déchargeant « d'une partie de son mal »⁶⁶. L'un comme l'autre, rendant palpable, perceptible la douleur, est susceptible d'agir. Dans *Éléonor d'Yvrée*, les transformations du corps liées à la passion peuvent toujours servir cette dernière, dans la mesure où c'est le symptôme en tant qu'il donne à voir la passion qui agit. Il y a, à la fin de notre nouvelle, lorsque notre héroïne épouse le comte de Retelois, une courte scène qui illustre fort bien ce que nous venons d'évoquer : le duc de Misnie, qui se trouve parmi les convives, jette à

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 184.

Éléonor « un regard qui » exprime « toute sa rage et toute sa tendresse ; elle » tourne « les yeux sur lui d'une manière languissante et passionnée et » semble « vouloir le dédommager par ses regards de tout ce qu'elle lui » fait « perdre. Enfin elle les en » détourne « parce qu'elle le » voit « pâlir. En effet il s'évanouit (...). Éléonor de son côté » sent « défaillir ses forces et elle » est « contrainte de s'appuyer sur ceux qui » sont « auprès d'elle »⁶⁷. La défaillance, d'après Marin Cureau de La Chambre, est un effet de la douleur qui se fait, non pas « pour quelque fin » mais « par pure nécessité »⁶⁸ : en effet, lorsque la fuite des esprits vers le cœur est très précipitée, ce dernier reçoit trop de sang brusquement et il ne peut plus faire ses mouvements, ce qui provoque la défaillance. Cette dernière n'est donc pas susceptible de servir l'âme dans sa passion. La pâleur, nous l'avons vu, est un effet du même ordre que la défaillance, pour notre médecin. Or, à travers notre extrait, pâleur et défaillance ont un pouvoir d'action étonnant : Éléonor, percevant la pâleur du duc, est convaincue de la douleur de ce dernier au point de mettre fin aux regards langoureux qui l'ont exacerbée. Ainsi, la trop grande souffrance du duc qui se donne à voir par sa pâleur suivie de son évanouissement est perçue par Éléonor qui prend part à sa douleur au point de défaillir à son tour.

Si le mode d'action du caractère corporel, dans *Éléonor d'Yvrée*, est persuasif, il l'est à deux niveaux. Nous venons de constater qu'il fonctionne comme élément de persuasion dans la communication entre les personnages. Mais il ne faut pas oublier que le lecteur est également visé par l'évocation du symptôme physique de la passion. Parler des larmes de l'héroïne, pour le narrateur, c'est provoquer les larmes du lecteur. La passion comprise comme « tout ce qui affecte l'âme *et* produit un changement dans

⁶⁷ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 959.

⁶⁸ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 227.

l'apparence extérieure »⁶⁹ appartenant à l'univers de croyance de cette fin du XVII^e siècle, le lecteur est sensible à une représentation qui insiste sur les marques inscrites par l'émotion à la surface de l'être. Si le narrateur dit qu'Éléonor est triste au point de tomber malade, alors le lecteur est convaincu de l'affliction de l'héroïne au point d'y prendre part. Ainsi, la représentation des symptômes physiques de la passion permet à l'écrivain du XVII^e siècle d'émouvoir ses lecteurs, tout comme *l'actio* permet à l'orateur antique de convaincre son auditoire d'une certaine émotion. Le caractère corporel de la passion occupe donc une place essentielle dans la création littéraire des siècles classiques, car la théorie littéraire de cette période « *calque* fort exactement l'analyse rhétorique des visées et des moyens de l'*oratio* antique pour décrire et évaluer les pouvoirs et les effets de la poésie sur le lecteur, et considérer la capacité à émouvoir les passions comme le critère décisif du 'bon poète' »⁷⁰.

Lorsque nous écrivons que l'âme passionnée telle qu'elle est représentée dans *Éléonor d'Yvrée* n'est pas active à la manière de celle représentée dans *Les caracteres des passions*, nous ne sommes pas en train d'affirmer que Marin Cureau de La Chambre ignore cette dimension rhétorique du symptôme de la passion, loin de là. Comment pourrait-il alors affirmer qu'« une des principales actions de l'Ame » dans les passions « est de faire connoistre (...) l'estat où elle se trouve »⁷¹ ? Ce qui est remarquable, chez ce médecin, c'est le fait qu'il n'accorde ce statut de 'symptôme éloquent' qu'à un petit nombre de caractères corporels : les larmes, la tête qui penche vers le côté droit, nous l'avons vu, mais aussi le 'riz', à travers lequel « l'ame veut

⁶⁹ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *op. cit.*, p. 36.

⁷¹ *Ibid.*, Vol. V, p. 66.

faire voir qu'elle est surprise »⁷², et quelques autres encore. Examinons de plus près le cas de la tête qui penche vers le côté droit. Marin Cureau de La Chambre affirme qu'il y a trois positions de tête en la douleur : la tête qui « panche en bas », la tête qui « s'appuie sur les bras estant accoudez » et la tête qui « panche un peu vers l'espaule droite »⁷³. Si la cause des deux premières positions est la faiblesse de l'organisme, l'âme fait pencher la tête vers le côté droit, nous l'avons vu, afin de « montrer qu'elle n'est plus capable d'agir & que sa vigueur est affoiblie jusque dans son principe »⁷⁴. Pourquoi ce médecin ne donne-t-il pas la même cause à ces trois positions de tête ? Que signifie cette différence de traitement ? Revenons un peu en arrière, en 1628, lorsque « le traité de Harvey décrivant la circulation sanguine bouleverse la physiologie du corps humain. Soumis au droit commun des lois physiques des forces et des fluides, celui-ci devient corps parmi les corps »⁷⁵ : « le visage va cesser » alors « d'être le miroir ressemblant de l'âme pour devenir l'expression physique de ses passions »⁷⁶. « Là où l'on percevait, dans le miroitement infini des surfaces corporelles, les traces accumulées des ressemblances, on décèle plus volontiers désormais l'effet de causalités organiques et profondes »⁷⁷. Ces caractères corporels effets de 'causalités organiques et profondes', Marin Cureau de La Chambre les appelle les 'caractères nécessaires' des passions : « ils sont purement naturels et se font sans dessein, n'estant rien que des effets qui par une suite nécessaire viennent du

⁷² *Ibid.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 193.

⁷³ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 246-247.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁵ COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage*, Paris, Éditions Rivages, 1988, p. 89.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 99.

trouble et de l'agitation qui se fait en dedans »⁷⁸. Ce trouble et cette agitation qui se fait en dedans, c'est le mouvement des esprits. Ce sont eux qui, fuyant vers le cœur dans la douleur, sont à l'origine de la faiblesse qui fait pencher la tête en bas ou qui la fait s'appuyer sur les bras. Mais notre médecin réalise bien qu'avec la tête qui penche vers l'épaule droite, on sort du simple phénomène physiologique que représente un corps qui ne se soutient plus, qui est obligé de s'appuyer sur quelque chose. Il sent qu'il y a quelque chose dans ce mouvement qui dépasse la conséquence naturelle d'un bouleversement organique, quelque chose d'artificiel. Descartes a le même genre d'intuition, lorsqu'il affirme qu'il y a quelques actions du visage « qui sont assez remarquables, comme sont les rides du front, en la colère, et certains mouvements du nez et des lèvres en l'indignation et en la moquerie ; mais elles ne semblent pas être tant naturelles que volontaires »⁷⁹. Descartes et Marin Cureau de La Chambre pressentent donc tous deux que certains caractères corporels des passions, trop 'remarquables', trop éloquents, relèvent davantage d'une certaine théâtralisation des passions, un ajout à l'émotion physiologique spontanée liée aux passions afin de rendre ces dernières plus spectaculaires. C'est cette 'volonté d'éloquence' qui se cache derrière certains caractères corporels des passions qui fait dire à notre médecin que l'âme veut faire connaître l'état où elle se trouve par ces symptômes. Mais ce 'vouloir' de l'âme pose des difficultés à Marin Cureau de La Chambre, qui réalise bien que l'être humain pleure ou rit « souvent (...) sans y penser ; & souvent contre son intention »⁸⁰. Il lève la difficulté en affirmant que ce 'dessein' de l'âme « n'est pas un ouvrage de l'esprit ny de la connoissance des sens : Il se forme en nous avant que nous

⁷⁸ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 73.

⁷⁹ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 40.

puissions nous servir de ces facultez : C'est la nature qui nous l'inspire avec la naissance. Comme elle a destiné l'Homme pour la vie civile, elle a fait couler dans son Ame les semences & les principes de la Société »⁸¹. Marin Cureau de La Chambre parvient donc à sauvegarder la « naturalité » des caractères corporels des passions au détriment de leur « conventionnalité »⁸² : il y a, d'après notre médecin, un instinct naturel qui nous pousse à rendre lisible à la surface de notre être ce qui se joue à l'intérieur. Là où La Chambre a plus de difficulté, c'est lorsqu'il tente de justifier du point de vue de la nature la caractéristique d'un caractère corporel : il faut en effet avouer qu'il est difficile d'être convaincu par l'idée que l'âme fait pencher la tête vers le côté droit afin de « montrer qu'elle n'est plus capable d'agir & que sa vigueur est affoiblie jusque dans son principe »⁸³, son principe étant le côté gauche du corps, qui n'ayant plus de force, laisse la tête pendre vers la droite... Quoi qu'il en soit, dans *Les caracteres des passions*, il y a d'un côté des symptômes 'éloquents', actions de l'âme qui permet de convaincre autrui de sa passion et donc d'agir sur autrui, et de l'autre, des symptômes qui, s'ils sont perceptibles pour autrui, ne le sont que par accident, par suite des bouleversements physiologiques qui accompagnent la passion. Ces symptômes ne sont pas 'éloquents', d'après notre médecin, ils ne sont pas produits par l'âme afin de persuader autrui de son état. Mais, étant donné qu'ils sont offerts aux regards d'autrui, ils sont susceptibles d'être déchiffrés en tant que symptômes d'une certaine passion, pas par n'importe qui, mais par les 'spécialistes' qui auront bien retenu la leçon de Marin Cureau de La Chambre. Cette seconde catégorie de caractères corporels n'affirme donc pas, mais se laisse déchiffrer : elle ne correspond pas à une

⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸² PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 157.

⁸³ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 250.

action des symptômes des passions sur autrui, mais au contraire, à une action d'autrui sur les symptômes des passions. Or, dans *Éléonor d'Yvrée*, il n'en est pas ainsi. S'il est vrai, comme nous allons le voir par la suite, qu'il y a des symptômes plus 'éloquents' que d'autres, il n'en demeure pas moins que le symptôme se pose toujours en termes d'action de la passion sur autrui. Le caractère corporel de la passion, dans notre nouvelle, tente toujours de rallier autrui à sa cause, et les rares fois où cela n'est pas le cas, les rares fois où le symptôme de la passion se manifeste dans la solitude, nous verrons qu'autrui est malgré tout visé, mais que ce dernier est, pour diverses raisons, inaccessible. Nous verrons également que, si le caractère corporel est susceptible d'être déchiffré au détriment de la passion, c'est dans la mesure où, tentant de rallier quelqu'un à sa cause, il est intercepté par une tierce personne.

Il y a une autre différence, que nous ne voulons pas omettre de signaler, entre les caractères corporels des passions tels qu'ils apparaissent dans notre nouvelle et ceux tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Marin Cureau de La Chambre. Ce dernier ne se contente pas de séparer les symptômes des passions en 'caractères nécessaires' et 'caractères qui se font à dessein', mais il distingue en plus, peu explicitement certes, les caractères qui se font à dessein afin de communiquer son état à autrui, et les caractères qui se font à dessein afin d'agir directement sur l'objet de sa passion. En fait, il est très net, après lecture des *Characteres des passions*, que notre médecin privilégie cette dernière catégorie sur toute autre. Ceci est sans doute lié au fait que Marin Cureau de La Chambre hérite d'une tradition qui conçoit la passion en tant que mouvement : « dire que la passion est un mouvement, cela veut dire pour Aristote et Jean Damascène qu'elle est passage de la puissance à l'acte, qu'elle est passivité et

activité »⁸⁴. Mouvement, donc, non pas en termes de déplacement dans l'espace, mais en termes de changement d'attitude par rapport à l'objet de la passion : de passive qu'elle était, l'âme devient active, elle agit donc sur l'objet de sa passion. Certes, le symptôme éloquent permet d'agir sur l'objet de la passion, mais de façon indirecte : si par exemple, une certaine situation me fait souffrir, je peux, par mes larmes, provoquer la compassion d'autrui qui sera alors tout prêt à m'aider à sortir de cette situation pénible. Mais notre médecin privilégie un mode d'action directe de la passion sur l'objet de la passion, et cela bien souvent au détriment même de la capacité d'agir du symptôme. En effet, dans le cas des « actions du desespoir » qui « tordent les bras & les mains, qui se frappent la poitrine & les cuisses, qui s'arrachent les cheveux & s'esgratignent le visage & qui se battent la teste contre les murailles »⁸⁵, Marin Cureau de La Chambre affirme que l'âme provoque ces actions parce qu'elle s'imagine, dans le trouble où elle est, que cela lui permettra de chasser une partie de son mal. Ainsi, la préférence est donnée à un mode d'action directe du symptôme sur l'objet de la passion, le 'mal', même si cette action directe est vouée à l'échec. Les actions du désespoir, qui tentent de chasser le mal sans succès : pourquoi pas les actions du désespoir, qui jouent la passion à la surface du corps, afin de partager cette dernière avec autrui ? Certes, cette omission peut paraître étonnante, d'autant plus quand on pense aux pleureuses antiques : n'y a-t-il pas dans ces gestes une théâtralisation de la douleur incontestable ?

⁸⁴ PLÉ, Albert, dans, THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Les éditions du cerf, 1984, Tome II, *Les passions de l'âme*, Question 22, Note 7, p. 176.

⁸⁵ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 226.

Même lorsque Marin Cureau de La Chambre affirme qu'un caractère corporel est fait à dessein par l'âme pour « témoigner l'estat où elle est »⁸⁶, il peut le présenter également comme un moyen d'agir directement sur l'objet de la passion. Prenons par exemple le cas des larmes, qui permettent à l'âme de « faire connoistre le fascheux estat où elle est »⁸⁷, afin d'implorer secours. Ces dernières, d'après notre médecin, permettent également à l'âme de se soulager en se déchargeant d'une partie de son mal : « l'ame », dit Marin Cureau de La Chambre, « croit se descharger d'une partie de son mal par toutes les actions extérieures qu'elle fait, comme par les larmes, par les soupirs, par les mouvements du corps & principalement par la parole ». Une personne qui « devore son chagrin & qui le garde dans le cœur (...) le sent bien plus longtemps & en est bien plus tourmentée que celui qui le dit, qui se plaint, qui pleure (...). Car quoy que la raison juge que tout cela n'est point de soy capable d'augmenter ou d'affoiblir la passion : Neantmoins la faculté sensitive qui en est ordinairement le siege (...) & qui ne discerne pas si exactement les choses, s'imagine qu'elle arrive à ses fins par ces voyes là & se satisfait en quelque sorte quand elle employe quelque'un de ces moyens »⁸⁸. Donc les pleurs permettraient à l'âme d'agir sur l'objet de la passion, ou plus exactement, permettraient à l'âme de croire qu'elle agit sur l'objet de la passion, et l'âme s'en trouverait soulagée. Il en va de même pour les cris et les gémissements : en effet, si la fin principale que l'âme se propose dans les gémissements « c'est de demander secours en faisant connoistre le besoin qu'elle en a »⁸⁹, l'âme se propose également de « se soulager, en se déchargeant par eux d'une

⁸⁶ *Ibid.*, Vol. V, p. 34.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ *Ibid.*, Vol. IV, p. 184-185.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 217.

partie »⁹⁰ de son mal. Les cris, quant à eux, se font plus pour se soulager que pour demander secours. Nous remarquons le fait que le rôle joué par autrui n'est pas très bien défini dans le cas des pleurs, des gémissements et des cris qui se font pour se soulager. Notre médecin ne semble pas tenir compte d'autrui, dans ce cas-là, et soutient qu'il y a dans ce genre de manifestations quelque chose qui s'échappe du corps au sens propre du terme, humeurs dans les larmes, sons dans les cris et les gémissements, et qui donne l'impression à l'appétit sensitif qu'il s'est déchargé d'une partie de son mal, si bien que l'âme s'en trouve soulagée. Pourtant, quand il affirme qu'une personne qui « devore son chagrin & qui le garde dans le cœur (...) le sent bien plus longtemps & en est bien plus tourmentée que celui qui le dit, qui se plaint, qui pleure »⁹¹, autrui n'est-il pas malgré tout impliqué implicitement dans le processus ? Avec cette équivalence faite entre le verbe « dire » et le verbe « pleurer », n'y a-t-il pas un destinataire visé ? Et alors, le mode d'action des larmes, des gémissements et des cris serait toujours éloquent, mais d'une part, ils rendraient la douleur perceptible pour autrui afin de provoquer la compassion d'autrui et d'obtenir son aide. D'autre part, cris, larmes et gémissements, en représentant la passion à la surface du corps, permettraient un soulagement immédiat, soulagement qui ne serait pas lié à une certaine action d'autrui en faveur de la douleur, mais à la représentation en tant que telle : il y aurait un apaisement qui viendrait de la simple communication de sa passion, du simple fait de partager sa passion avec autrui. Nous nous rappelons d'une parole entendue : « aujourd'hui, il n'y a plus de lieu où crier sa douleur ». Cette parole, prononcée en ce début du XXI^e siècle, appuie sans doute notre propos, à savoir, l'idée

⁹⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁹¹ *Ibid.*, p. 184.

que crier sa douleur est avant tout un acte social : quand il n'y a plus de place de village où il est possible de hurler sa douleur face à la mort de ceux qu'on chérit accompagné des autres habitants du village, le cri perd peut-être ses vertus bienfaitrices. Marin Cureau de La Chambre a probablement pressenti ce problème.

Qu'en est-il dans *Éléonor d'Yvrée* ? Le caractère corporel de la passion permet-il d'agir directement sur l'objet de la passion ? Nous avons vu que le mode d'action du caractère corporel est tout rhétorique, dans notre nouvelle. Seule la mort échappe un peu à la règle. Pour Marin Cureau de La Chambre, « la tristesse change la constitution du corps & ruine entièrement la santé »⁹², car « comme elle fait continuellement retirer les esprits au cœur, il faut que tous les membres se ressentent de cette fuite »⁹³. De ce point de vue, la mort intervient en tant que symptôme nécessaire de la passion, et non en tant que symptôme qui se fait à dessein : elle est une conséquence logique de la ruine de la santé provoquée par le mouvement des esprits dans la tristesse. Cependant la mort est également évoquée dans le cas du désespoir, non plus en tant que caractère corporel de la passion, mais en tant que « caractere moral ». Le caractère moral, c'est celui que « l'ame employe par une connoissance claire et distincte pour obtenir la fin qu'elle pretend en chaque passion »⁹⁴. Or, dans le désespoir, un être se figure « qu'une mort qui finit bien-tost une vie malheureuse, au lieu d'estre un mal, est le plus grand bien qui puisse arriver »⁹⁵, et il met fin à ses jours, ou, s'il n'a pas assez de résolution pour se donner la mort, il attend « le dernier coup de » son « malheur, & sans le

⁹² *Ibid.*, p. 267.

⁹³ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁴ *Ibid.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 403.

vouloir éviter, il(...) s'abandonne à tous les événements qui en peuvent arriver »⁹⁶. Dans notre nouvelle, la mort a un statut fort intéressant, car elle concilie ces deux catégories : alors que la marquise d'Yvrée meurt « avec toute la tranquillité d'une personne accablée d'afflictions, qui ne regarde la mort que comme la fin d'une vie infortunée »⁹⁷ et que Matilde, en mourant, ordonne à ses parents « de ne point pleurer une mort qui » est « le seul remède d'une passion malheureuse »⁹⁸, leur mort est parfaitement naturelle, conséquence de la fièvre qui s'empare du corps. Ainsi, la mort devient un caractère corporel fait à dessein par l'âme afin de se séparer du mal qui l'opprime. La mort intervient également en tant que symptôme éloquent, dans *Éléonor d'Yvrée* : en effet, lorsque Matilde meurt, son père est convaincu de son immense souffrance au point de se venger du duc de Misnie en provoquant la ruine entière de sa fortune. La mort est éloquente également en tant que menace, et elle est alors fièvre : la fièvre de Matilde qui dure tout au long de la dernière moitié de la nouvelle, qui augmente et qui diminue en fonction des espoirs et désespoirs de la jeune fille, est une menace de mort qui persuade Éléonor de renoncer à son amant à tout jamais en épousant le comte de Retelois. Mais, et c'est là surtout ce qui nous intéresse, en plus d'être éloquente, la mort agit très bien sur l'objet de la passion, nous l'avons vu : elle permet à une personne de se couper définitivement de ce qui la fait souffrir, et nous pouvons affirmer qu'elle est le seul caractère corporel dans cette nouvelle qui se fait pour autrui aussi bien que pour soi. Notre nouvelle débute avec la mort de la marquise d'Yvrée, elle prend fin avec la mort de Matilde : entre les deux, les êtres se débattent en vain, nous allons le voir, contre ce qui les oppresse. La mort en tant

⁹⁶ *Ibid.*, p. 405.

⁹⁷ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 930.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 960.

qu'un unique recours de l'âme face à l'adversité : c'est là le constat désespérant de cette œuvre. On pourrait se demander si, dans *Éléonor d'Yvrée*, les larmes ne permettent pas, comme cela est évoqué dans *Les caractères des passions*, un soulagement immédiat. Or, s'il est certain que retenir ses larmes, dans notre nouvelle, est une contrainte très pénible, au point que notre héroïne demande à son frère : « laissez-moi pleurer, c'est la seule grâce que je vous demande »⁹⁹, verser des larmes n'apaise pas la douleur, loin de là. Quand Éléonor quitte le duc de Misnie et Matilde, il est dit : « Quoique Éléonor se crût épuisée de douleur, elle trouva encore des pleurs à répandre lorsqu'elle dit adieu à Matilde »¹⁰⁰. Les pleurs appellent d'autres pleurs, mais aucun soulagement.

Le symptôme de la passion, dans *Éléonor d'Yvrée*, est donc essentiellement rhétorique : il se fait afin de persuader autrui d'une certaine émotion, et la lettre du duc de Misnie à notre héroïne appuie cette idée. En effet, le duc, en écrivant : « mes larmes, mes malheurs, ma mort, que vous ne sauriez croire éloignée, pouvaient me tenir lieu de quelque mérite auprès de vous »¹⁰¹, insiste sur le pouvoir persuasif du caractère corporel de la passion. Si son corps se transforme, si des pleurs en jaillissent et si sa santé s'altère quand Éléonor refuse de le voir, c'est là une preuve irréfutable qui doit persuader notre héroïne de l'amour puissant que le duc de Misnie ressent à son égard et la faire changer d'avis. Pourquoi cette dimension rhétorique du caractère corporel de la passion occupe-t-elle une place si importante dans notre nouvelle ? Pourquoi, en revanche, quelqu'un comme Marin Cureau de La Chambre distingue-t-il plusieurs types de caractères corporels ? Il ne faut pas oublier que ce dernier est un

⁹⁹ *Ibid.*, p. 937.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 933.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 953-954.

médecin, et que son ouvrage tente de rendre compte de la manière la plus fine possible de la question des caractères corporels des passions. Même si la méthode utilisée par ce dernier fait sourire aujourd'hui, son œuvre n'en demeure pas moins fort instructive, dans la mesure où elle souligne le fait qu'il est extrêmement difficile de dire avec assurance ce qui, dans le caractère corporel de la passion, prend en compte autrui ou pas. Prenons par exemple le cas des larmes : sont-elles liées à un bouleversement physiologique qui ne peut se contenir dans les limites internes du corps, au point de se manifester à l'extérieur du corps ? Correspondent-elles à une théâtralisation du sentiment, visant ainsi autrui ? Permettent-elles d'apaiser la douleur en créant un épanchement libérateur ? Répondre à ces questions est impossible, dans la mesure où ces trois éléments sont sans doute toujours présents dans la formation du caractère corporel de la passion, plus ou moins présents, certes, mais déterminer une proportion exacte est utopique. C'est sans doute là, à notre avis, la plus grande erreur commise par Marin Cureau de La Chambre : vouloir trop souvent trancher entre ces trois aspects constitutifs des symptômes des passions, affirmer par exemple de façon catégorique que les actions de désespoir se font parce que l'âme croit ainsi s'attaquer au mal, alors que le rire se fait pour montrer à autrui qu'on est surpris cependant que le tremblement des lèvres dans la tristesse est lié à la fuite des esprits. Mais notre médecin sait voir aussi à quel point il est difficile de dire avec assurance pourquoi les symptômes se forment. La preuve en est qu'il nuance un certain nombre de ses explications : nous l'avons vu dans le cas des cris, des larmes et des gémissements qui, d'après Marin Cureau de La Chambre, sont faits à dessein par l'âme pour se soulager mais aussi pour faire connaître le fâcheux état dans lequel elle se trouve. Nous pouvons le voir encore dans l'explication qu'il donne du changement de visage dans les larmes : « le changement de visage qui arrive en ce temps-là, procède en partie du

mouvement que cause la Tristesse, en partie de celuy que l'Ame fait pour la decouvrir & pour faire couler les Larmes »¹⁰².

Pourquoi, en revanche, le caractère corporel de la passion est-il essentiellement rhétorique, dans *Éléonor d'Yvrée* ? Nous l'avons vu, c'est avant tout le symptôme en tant qu'il est susceptible d'interpeller autrui qui intéresse le narrateur, ce qui conduit à gommer les différences entre un caractère corporel tel la mort, qui relève davantage d'un bouleversement physiologique, et les larmes, qui relèvent davantage de la passion qui se représenterait à la surface du corps. Le fragment de la lettre du duc de Misnie cité plus haut le montre très bien : larmes et mort juxtaposées l'une à l'autre sont équivalentes dans la mesure où elles sont toutes les deux preuves de la passion. Mais il faut bien voir que cette équivalence est déjà en germe dans *Les caracteres des passions*. En effet, c'est une œuvre de la passion en tant qu'elle se marque toujours sur le corps, donc en tant qu'elle est toujours susceptible de parler à autrui. Souligner, durant cinq volumes, les multiples transformations du corps sous l'emprise de la passion, transformations perceptibles pour autrui et codifiables, c'est faire de tout caractère corporel un signe renvoyant à une passion. Il y a dans cette démarche un souhait de transparence de l'individu cher au XVII^e siècle. En effet, en raison des « intrigues de cour », « le déchiffrement du visage a pris tant d'importance qu'on » s'est « mis à confectionner des arts pour y exceller »¹⁰³. À partir de là, puisqu'il est possible, en examinant la moindre marque qui se peint à la surface de l'homme extérieur, d'accéder à l'homme intérieur, pourquoi la moindre marque ne deviendrait-elle pas une parole convaincante de l'âme en direction d'autrui ? Étendre la connaissance qu'apporte l'ouvrage de Marin Cureau de La Chambre à tous, et non pas

¹⁰² LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 228.

¹⁰³ COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *op. cit.*, p. 37.

à un petit nombre de spécialistes, c'est amoindrir l'importance du symptôme éloquent, puisque n'importe quel autre symptôme fait l'affaire, n'importe quel autre symptôme est susceptible de parler en donnant à voir l'être intérieur, et donc de provoquer la compassion d'autrui, au sens large du terme. Pousser jusqu'au bout la leçon de notre médecin, c'est donner la possibilité à la passion d'agir sur autrui dans ses moindres expansions vers les limites extérieures du corps, c'est faire de la moindre émotion physiologique une parole de l'âme adressée à autrui. Et c'est exactement ce qui se passe dans *Éléonor d'Yvrée* : la pâleur soudaine du duc parle immédiatement à notre héroïne, qui n'est pourtant pas « habile pour examiner les sentiments d'autrui »¹⁰⁴, comme si la passion parlait une langue pleinement transparente dans la moindre de ses manifestations.

Faire de la moindre manifestation physique de la passion une marque susceptible de convaincre autrui est sans doute essentiel dans une nouvelle galante qui parle d'un monde où « les rapports de l'homme et de la femme obéissent à un code de galanterie qui ne se laisse pas transgresser impunément. À moins de se déshonorer, une femme n'avouera jamais qu'elle aime. L'homme, de son côté, ne se permet de le lui dire qu'après une attente très longue »¹⁰⁵. Dans ce contexte, l'éloquence du corps permet aux héros des aveux mutuels qui ne choquent pas la bienséance. Ainsi, au début de notre nouvelle, Éléonor et le duc de Misnie échangent leurs impressions par un jeu de regard : « elle avait une sensible joie de voir les yeux de ce duc appliqués sans cesse à rencontrer les siens. Elle sentait, pour ainsi dire, qu'elle était trouvée belle (...). D'abord il semblait qu'elle cherchât les regards du duc de Misnie ; mais enfin

¹⁰⁴ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 932.

¹⁰⁵ ADAM, Antoine, préface à, LAFAYETTE, Madame de, *La princesse de Clèves*, Paris, Flammarion, 1966, p. 13.

elle commença à les éviter, et il s'aperçut par là qu'elle les avait entendus »¹⁰⁶. Nous venons de considérer les avantages de la transparence du langage du corps, transparence qui permet aux individus de communiquer dans un monde où les échanges sociaux sont soumis à des règles très strictes. Cette transparence des apparences est également essentielle pour le courtisan du XVII^e siècle, car elle lui permet de garder le contrôle sur les individus qui l'entourent. Mais, paradoxalement, cette transparence qui lui est si nécessaire en ce qui concerne autrui, lui devient importune en ce qui le concerne. En effet, garder le pouvoir, dans le cadre des intrigues de cours, c'est se rendre « impénétrable. C'est la règle et l'apanage de qui veut gouverner les hommes (...). Ne point se montrer, se contraindre à l'impassibilité, c'est (...) refuser de se laisser pénétrer par le regard d'autrui. Car l'homme dévisagé, l'homme dont le regard de l'autre transperce et détruit le visage, est perdu »¹⁰⁷. On comprend mieux alors pourquoi Marin Cureau de La Chambre garde à la plupart des caractères corporels le nom de caractères nécessaires, qui ne permettent pas à l'âme de faire voir l'état dans lequel elle se trouve, qui restent suffisamment opaques, en somme, pour être l'affaire de spécialistes. Ces caractères corporels que seul un petit nombre d'érudits est à même de percevoir, l'âme n'a pas de contrôle sur eux. Inversement, l'âme est en mesure de contrôler les caractères corporels qu'elle produit à dessein afin de montrer l'état dans lequel elle se trouve : par exemple, en ce qui concerne le 'riz', à travers lequel « l'ame veut faire voire qu'elle est surprise »¹⁰⁸, Marin Cureau de La Chambre affirme que « c'est une chose bien certaine que le mouvement des muscles qui forme le Riz est une action volontaire qui se fait par le

¹⁰⁶ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 931.

¹⁰⁷ COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁸ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 193.

commandement de l'ame & non point par nécessité comme se font (...) la sueur, l'esclat & la rougeur du visage : c'est pourquoi on le peut empescher »¹⁰⁹. Donc, le symptôme éloquent, pour notre médecin, reste un symptôme qu'on peut empêcher, ce qui permet au courtisan formé à l'école des *Characteres des passions* de se rendre impénétrable en maîtrisant les symptômes de ses passions qui le trahissent le plus, tout en étant capable de pénétrer les apparences d'autrui, même maîtrisées, car Marin Cureau de La Chambre lui apprend l'art de reconnaître ce qui se cache derrière les marques presque imperceptibles et non maîtrisables qui se dessinent sur le corps. Notre médecin parvient ainsi à concilier besoin de transparence des apparences et besoin d'opacité des apparences.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 214.

Chapitre III : La force persuasive du symptôme éloquent

Mais si, dans *Éléonor d'Yvrée*, pâleur et défaillance sont susceptibles, tout comme les larmes, de toucher autrui, leur force persuasive est-elle comparable ? Assurément non. Il est clair, à la lecture de notre nouvelle, que les larmes sont plus éloquentes que les autres symptômes des passions, et cela n'a rien d'étonnant. En effet, si Marin Cureau de La Chambre insiste sur le fait que « l'ame se sert des Larmes pour faire connoistre le fascheux estat où elle est »¹¹⁰, c'est parce que ces dernières, en tant que symptômes non ambigus de la passion, renvoient assurément à celle-ci. Cela n'est pas le cas de la pâleur, des défaillances, ou de la fièvre, par exemple, qui peuvent aussi bien désigner une mauvaise santé que la passion. Ainsi, dans *Éléonor d'Yvrée*, la maladie d'Éléonor suivie d'une « langueur fâcheuse »¹¹¹ ne fait rien soupçonner au comte de Retelois. De même, au moment de la cérémonie du mariage, lorsque la jeune fille sent défaillir ses forces et est contrainte de s'appuyer sur ceux qui sont auprès d'elle, on croit « que c'est une suite de son indisposition »¹¹². Bien sûr, notre médecin n'omet pas de préciser qu'il existe des larmes liées aux « maladies des yeux »¹¹³, mais comme, d'après lui, « il ne faut pas croire que par le mot de *Pleurs & de Larmes* on entende seulement ces gouttes d'eau qui sortent des yeux (...), mais sous ce mot on comprend les cris, les plaintes, l'air du visage, le mouvement des parties & les autres effets qui accompagnent cette pluye

¹¹⁰ *Ibid.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 64.

¹¹¹ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 941.

¹¹² *Ibid.*, p. 959.

¹¹³ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 114.

orageuse qui tombe des yeux »¹¹⁴, la confusion paraît difficile entre pleurs passionnés et larmes pathologiques. Et effectivement, dans *Éléonor d'Yvrée*, les larmes disent la douleur à coup sûr. Lorsque notre héroïne apprend de la bouche de son frère, le baron d'Hilmont, qu'elle est destinée au comte de Retelois, elle n'est « point maîtresse de son premier mouvement » et marque « sa surprise et même sa douleur »¹¹⁵, mais le baron ne s'aperçoit de rien. Plus tard, quand, en sa présence, elle ne peut « retenir ses larmes », il perçoit sa douleur au point de lui dire « tout ce qu'il » croit « être propre à la modérer »¹¹⁶. Nous voyons donc qu'il y a des symptômes des passions plus éloquents que d'autres. Il y a en fait, dans cette nouvelle, trois symptômes éloquents par excellence, les larmes, les embrassements et le fait de se jeter aux pieds d'une personne, puisque lorsque le duc de Misnie se jette aux pieds d'Éléonor, cette dernière le fait lever « de peur qu'il ne » soit « surpris par ses femmes, qui » ne sont « pas loin »¹¹⁷. Si notre héroïne craint le regard de ses femmes, qui ignorent tout du sentiment amoureux qui la lie au duc de Misnie, sur un tel geste, c'est bien parce que ce dernier a un pouvoir évocateur puissant. Au-delà de ces quelques symptômes qui donnent à voir la passion à coup sûr, les autres sont susceptibles d'échouer en ne parlant pas ou en parlant mal à autrui. Ces symptômes-là vont avoir besoin de certaines conditions pour être en mesure de convaincre autrui d'une passion.

En ce qui concerne les symptômes spectaculaires mais ambigus, comme la défaillance ou la fièvre violente, c'est-à-dire les symptômes qui, s'ils sont toujours perçus, ne sont pas toujours bien interprétés : pour être susceptibles de parler à autrui,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁵ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 935.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 937.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 947.

ces caractères corporels doivent compléter la connaissance d'autrui. Ainsi, le comte et la comtesse de Tuscanelle sont convaincus de la profonde tristesse de leur fille, Matilde, au spectacle de sa grave maladie, parce que cette dernière a résulté de la fuite du duc de Misnie et donc de son refus de suivre ses engagements pris auprès de Matilde. Dans ces circonstances, le symptôme fonctionne de façon complètement transparente, au point que, si Matilde vient « à mourir dans cette conjoncture », les parents de cette dernière sont résolus à « se venger du duc de Misnie et » à « en venir aux dernières extrémités contre lui »¹¹⁸. Les transformations physiques liées aux passions ne constituent donc pas un langage qui se suffit véritablement à lui-même. Même les larmes qui, d'après Marin Cureau de La Chambre, « sont sans doute », avec « le Ris », « des paroles muettes que la Nature employe pour faire connoître l'estat où l'on est »¹¹⁹, gagnent à être complétées par un certain nombre d'informations. Dans l'exemple que nous avons donné plus haut, lorsque Éléonor se retrouve seule avec son frère, après le départ de la duchesse de Misnie, et que ce dernier perçoit la douleur de sa sœur au spectacle de ses larmes, le narrateur précise : « le baron d'Hilmont pensait que l'amitié qu'elle (Éléonor) avait pour une personne (la duchesse de Misnie) qui, depuis assez longtemps, lui tenait lieu de mère, était la cause de sa douleur »¹²⁰. Ainsi, si les larmes de notre héroïne parlent bien le langage muet de la douleur, elles en parlent d'une façon qui ne sert pas la douleur : en effet, comme elles ne suffisent pas en elles-mêmes à désigner l'objet de cette dernière, le baron d'Hilmont se trompe, pense que c'est le départ de la duchesse qui attriste sa sœur, et apporte des paroles de réconfort complètement inadaptées. Donc, les caractères corporels des passions, tout

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 954.

¹¹⁹ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. V, p. 35.

¹²⁰ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 937.

comme l'*actio* rhétorique, ont une force persuasive indiscutable en tant qu'ils complètent à propos certaines circonstances. Ces circonstances, dans le cas d'un orateur, sont contenues dans le discours, et tout l'art d'un orateur, s'il veut persuader, consistera à provoquer une rencontre harmonieuse entre le discours et le geste ou la physionomie. En effet, « si le geste et la physionomie sont en désaccord avec ce que nous disons », affirme Quintilien, « que nous ayons l'air gai en disant des choses tristes, que nous affirmions en faisant des signes de dénégation, nous n'enlevons pas seulement à nos paroles toute autorité, mais aussi tout crédit »¹²¹. Ainsi, l'*actio* rhétorique joue le rôle paradoxal du 'faire valoir prépondérant' : toutes les qualités d'un orateur, affirme Crassus, « n'existent que dans la mesure où l'action les fait valoir. C'est l'action, oui, l'action, qui, dans l'art oratoire, joue le rôle vraiment prépondérant »¹²². Il en est de même en ce qui concerne les symptômes des passions dans notre nouvelle, indispensables pour persuader, mais en tant qu'ils complètent certaines circonstances. « Aussi le destinataire » des caractères corporels « devra-t-il créer ou recréer un contexte »¹²³.

Il y a néanmoins des symptômes, tels les embrassements ou le fait de se jeter aux pieds d'une personne, qui sont autosuffisants, dans la mesure où leur accomplissement désigne d'office l'objet de la passion. Effectivement, la personne qu'on embrasse ou au pied de qui on se jette est toute désignée en tant qu'objet de passion, et nous pouvons dire que ces caractères corporels ont une puissance éloquente maximale : ils sont non ambigus, spectaculaires, et portent leur cause en eux-mêmes. Nous pourrions être tentée de ranger dans la même catégorie les regards sans cesse

¹²¹ QUINTILIEN, *op. cit.*, XI, 3, 67.

¹²² CICERON, *op. cit.*, III, 213.

¹²³ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p. 286.

attachés à une personne, mais ces derniers ne réalisent pas pleinement les trois conditions évoquées : ils désignent d'office l'objet de la passion et ils sont non ambigus, dans notre nouvelle¹²⁴, cependant ils ne sont pas spectaculaires. Ils demandent donc toute l'attention d'autrui pour être perçus. C'est ainsi que, dans *Éléonor d'Yvrée*, moins les trois conditions évoquées plus haut sont réalisées par un symptôme de la passion, plus l'attention d'autrui est nécessaire pour que le symptôme agisse.

Le problème de l'éloquence du caractère corporel réside donc en autrui. Tous les symptômes de la passion sont susceptibles de dévoiler pleinement l'état de l'âme, mais à condition d'avoir toute l'attention requise. Faible pour certains, forte pour d'autres, on pourrait dire que cela revient à ce qu'affirme Marin Cureau de La Chambre dans ses *Characteres des passions* : il y a, d'une part, les caractères corporels qui parlent à coups sûrs, d'autre part, ceux qui sont affaire de spécialistes. Et pourtant, nous avons vu que cela n'est pas le cas, dans la mesure où notre héroïne, jeune fille naïve, perçoit très justement la pâleur du duc de Misnie lors de la cérémonie du mariage. Le caractère corporel, dans notre nouvelle, parle un langage accessible à tous, et s'il arrive que certains symptômes ne disent rien à autrui, ce n'est pas parce qu'autrui n'a pas les connaissances requises pour déchiffrer un tel langage, mais bien parce qu'autrui ne prête pas attention à un tel langage. Dans ce contexte, le courtisan aguerri est moins celui qui possède « un savoir théorique sur les passions de l'âme et leurs effets »¹²⁵, mais celui qui accorde à autrui toute l'attention nécessaire pour recevoir ce langage du corps. Ainsi, si la duchesse de Misnie s'aperçoit « avec chagrin

¹²⁴ En effet, il est dit d'Éléonor qu' « elle avait une sensible joie de voir les yeux » du duc de Misnie « appliqués sans cesse à rencontrer les siens. Elles sentait (...) qu'elle était trouvée belle » (BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 931).

¹²⁵ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p. 280.

de l'inclination de son fils pour Éléonor »¹²⁶, c'est parce que, ce dernier pouvant « prétendre aux plus grands partis de la Cour, et aux plus hautes alliances »¹²⁷, elle l'observe avec attention afin de préserver ses intérêts. Plus loin dans la nouvelle, lorsque notre héroïne se retrouve face à son frère en présence de la duchesse de Misnie, le narrateur affirme que la jeune fille « « regarda son frère avec une froideur dont la duchesse s'aperçut, parce qu'elle en connaissait la cause »¹²⁸. C'est donc bien en termes de connaissance des circonstances qui accompagnent les symptômes des passions et non en termes de savoir théorique sur les passions et leurs effets que se définit le fait d'être touché ou pas par le caractère corporel.

Mais qu'est-ce qui fait que l'attention d'autrui est entravée au point de pas être en mesure de recevoir le signal envoyé par le symptôme de la passion? Nous pouvons tout d'abord évoquer certaines circonstances peu propices à l'observation. En effet, si le frère d'Éléonor n'accorde pas d'attention aux transformations qui affectent sa sœur lorsqu'il lui annonce qu'elle est destinée au comte de Retelois, c'est parce que, n'ayant pas vu notre héroïne depuis de nombreuses années, il n'a pas pu l'observer avec le duc de Misnie : son sens de l'observation est donc entravé par le peu d'éléments qui lui ont été présentés. De même, si le comte de Retelois ne soupçonne rien face à la langueur d'Éléonor, c'est parce qu'il n'a jamais vu la jeune fille en présence du duc de Misnie. Bien sûr, on peut objecter qu'au cours de la cérémonie du mariage, lorsque notre héroïne lance des regards passionnés à notre héros puis qu'elle sent défaillir ses forces pendant que le duc s'évanouit, le comte de Retelois qui est présent et donc susceptible d'observer les deux amants ensemble et d'interpréter le

¹²⁶ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 932.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 932.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 935.

malaise de la jeune fille à son désavantage, ne soupçonne rien. Mais il faut bien voir que la présence du duc de Misnie n'est pas signalée comme telle : le narrateur précise que le jeune homme a pris des habits « pour se déguiser (qui) empêchaient de penser qu'il fût un homme considérable »¹²⁹, et il se fond donc, anonyme, dans la foule, si bien qu'on ne le remarque pas. Mais, plus encore que le fait de n'avoir pas eu le loisir d'observer le contexte qui entoure le symptôme de la passion en détail, ce qui entrave l'attention d'autrui, ce sont les sentiments d'autrui. Et cette idée est récurrente, tout au long de notre nouvelle. Ici, c'est le duc de Misnie, « trop occupé de sa tendresse pour démêler celle de Matilde »¹³⁰, là, c'est cette dernière, chagrinée à l'idée que le duc puisse voir Éléonor chez elle, qui reçoit son amie « avec une espèce de froideur dont Éléonor ne » s'aperçoit « point, parce qu'elle » est « trop remplie de sa tendresse »¹³¹, là encore, c'est « la fuite du duc de Misnie » qui met « Matilde dans un état déplorable, mais il » l'ignore, « parce qu'il ne » s'informe « que de ce qui » regarde « Éléonor »¹³². Ainsi, un caractère corporel ne sera pas perçu par celui dont le sentiment n'est pas compatible avec le message reçu : si le duc ne voit pas les signaux d'amour de Matilde, c'est parce qu'ils ne s'accordent pas avec son amour pour notre héroïne. De même, si Éléonor ne perçoit pas le chagrin de son amie lorsqu'elle la revoit à Mouzon, c'est parce qu'elle aime trop Matilde pour penser que cette dernière puisse éprouver du déplaisir lié à sa présence. Enfin, si le duc de Misnie ignore l'état

¹²⁹ *Ibid.*, p. 959.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 932.

¹³¹ *Ibid.*, p. 943.

¹³² *Ibid.*, p. 953.

pitoyable de Matilde, c'est parce que la tristesse de la jeune fille nuit à son désir de rejoindre Éléonor.

Ainsi, l'attention d'autrui dont la plupart des symptômes des passions ont besoin pour fonctionner convenablement est une attention qui anticipe le mouvement de la passion. Avoir loisir de bien observer quelqu'un, comme la duchesse de Misnie le fait avec son fils et notre héroïne, c'est finalement être en mesure de prévoir, compte tenu des événements qui ont précédé, les événements qui vont suivre, prévoir par exemple que la jeune fille va éprouver une vive tristesse en apprenant qu'elle est destinée au comte de Retelois, dans la mesure où cette dernière semblait éprouver de la tendresse pour son fils. Cette tendresse qui lie Éléonor au duc de Misnie a également été prévue par la duchesse, sans doute parce que, compte tenu des qualités qu'elle a observées chez la jeune fille, elle s'attendait à ce qu'il soit séduit par cette dernière : les regards échangés par les deux jeunes gens n'ont alors fait que confirmer cette pensée. De même, éprouver un sentiment compatible avec le sentiment qu'un caractère corporel proclame, c'est être en mesure d'envisager qu'une telle passion puisse être : si le duc de Misnie parvient, lorsqu'il se retrouve seul dans la chambre d'Éléonor à Mouzon, à « retrouv(er) (...) dans ses yeux une langueur toute passionnée »¹³³, c'est bien parce que son amour pour la jeune fille lui met en tête la pensée d'une réciprocité. Cela signifie que pour bien fonctionner, le symptôme de la passion, à l'exception des caractères corporels les plus éloquents, doit rencontrer l'attente d'autrui. Si les modifications physiologiques, dans cette nouvelle, disent la passion à coup sûr, c'est en tant que la pensée qu'une telle passion puisse avoir lieu d'être est déjà en autrui. Ainsi, le caractère corporel ne dévoile pas la présence d'une passion, mais il la confirme. Les mots sont alors inutiles. Notre héroïne n'a pas besoin de prendre la

¹³³ *Ibid.*, p. 947.

parole pour expliquer sa tristesse à la duchesse de Misnie après la nouvelle accablante apportée par son frère : la duchesse s'attend à cette tristesse, et la vision des transformations qui marquent le corps de la jeune fille confirment cette attente. Inversement, lorsque Éléonor est « trop remplie de sa tendresse pour Matilde »¹³⁴ pour s'attendre à sa tristesse, elle ne voit pas sa froideur. Les paroles de Matilde interviennent alors, et ce sont elles qui, progressivement, amènent notre héroïne à soupçonner la vérité. « Vous me faites envisager mille malheurs », dit Éléonor, « je crains d'avoir perdu votre amitié, je n'ose vous dire tout ce que je crains. –Non, ce n'est point mon amitié que vous avez perdue, reprit Matilde, mais je puis vous avoir causé des maux plus sensibles. –Achevez, lui dit Éléonor, quand vous m'auriez fait haïr du duc de Misnie et qu'il vous aimerait, vous ne me donneriez pas une plus grande inquiétude. » Matilde ne lui répondit rien et elles gardèrent là-dessus un profond silence qui fut suivi d'un torrent de larmes qu'elles versèrent l'une et l'autre. « Il est donc vrai, reprit Éléonor, que le duc de Misnie m'oublie et que c'est pour vous ? »¹³⁵. Ici, les paroles de Matilde réveillent l'attention de notre héroïne qui était entravée par sa tendresse : à partir du moment où l'attention d'Éléonor est en alerte, il est remarquable que c'est elle qui reconstitue le message que Matilde doit lui transmettre. Elle fait une première proposition, rejetée par son amie comme n'étant pas assez forte. Elle fait alors une autre proposition, juste celle-là, et alors, les paroles de Matilde n'ont plus lieu d'être : ce sont ses larmes qui répondent à Éléonor, et, preuve que ces larmes constituent une validation absolue des soupçons de notre héroïne, cette dernière pleure aussi. Ce passage est très intéressant, parce qu'il montre bien que la communication de

¹³⁴ *Ibid.*, p. 943.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 944.

la passion par le caractère corporel requiert la participation d'autrui : c'est en validant une pensée qui est déjà en autrui que le symptôme de la passion agit.

Pouvons-nous alors parler d'une certaine opacité du caractère corporel de la passion dans cette nouvelle? Certainement pas, car le symptôme de la passion n'a pas la moindre épaisseur, on ne s'y arrête pas. Il n'y a jamais la moindre interrogation de la part d'autrui face aux transformations qui marquent le corps. Jamais, par exemple, le narrateur ne précise que le comte de Retelois éprouve des soupçons face à la maladie de sa promise ou face à sa défaillance au cours de la cérémonie du mariage, qu'il pense qu'il y a peut-être une émotion derrière tout cela. Inversement, jamais les parents de Matilde, le comte et la comtesse de Tuscanelle, n'envisagent qu'il puisse y avoir d'autres remèdes à la maladie de leur fille que le retour du duc de Misnie. En somme, le caractère corporel de la passion est bien cette fenêtre ouverte sur le monde chère aux peintres de la Renaissance : tel un tableau au travers duquel le spectateur apercevrait un paysage, les transformations du corps liées aux émotions sont traversées par le regard qui découvre une passion ou une maladie. Un symptôme sur lequel on bute n'existe pas : il est pure transparence, fenêtre ouverte sur autre chose que lui-même, ou il n'est pas. Quand le frère de notre héroïne lui apporte la mauvaise nouvelle, et qu'elle marque sa douleur, ce dernier ne remarque rien, n'est pas le moins du monde intrigué par ce changement de visage de sa sœur. Ainsi, si la communication de la passion à autrui ne se fait pas, cela n'est jamais parce que le symptôme dans sa matérialité fait écran. Inversement, la matérialité du symptôme ne suffira jamais en soi pour provoquer une communication de la passion à autrui, à l'exception des trois symptômes éloquentes par excellence, les larmes, les embrassements, et le fait de se jeter aux pieds d'une personne, qui requièrent une attention d'autrui minimale pour bien fonctionner. Le problème de la communication

de la passion par le caractère corporel réside bel et bien en autrui : ce sera lui qui, en fonction de sa position, sera en mesure ou pas de regarder correctement à travers la fenêtre. Trop loin, il n'est même pas en mesure de voir cette dernière. Relativement loin, il voit le paysage à travers la fenêtre, mais sa vision est erronée. À la juste distance, il découvre avec exactitude le paysage qui s'offre à lui. La juste distance où doit se trouver autrui pour apercevoir pleinement ce que la fenêtre lui dévoile, c'est bien entendu la juste attention nécessaire à la bonne communication de la passion.

Il y a cependant un passage de notre nouvelle qui semble contredire ce que nous avançons. La veille de la cérémonie du mariage, notre héroïne se rend à la maison de campagne où ce dernier doit être célébré. « Le duc de Misnie, s'étant déguisé pour être moins remarqué, marchait sur ses pas. Elle se fit descendre dans une grande allée qui aboutissait au château et qui était coupée par quantité de petites routes, dans lesquelles elle s'enfonça. Ses femmes demeurèrent dans la grande allée et le duc de Misnie se glissa par un autre côté jusqu'à l'endroit où était Éléonor. Elle rêvait profondément (...). Enfin il se jeta à ses pieds. Sa vue la surprit (...). ' Que faites-vous ? lui dit-elle d'une voix faible. – Je viens mourir à vos pieds, lui dit ce duc, puisque vous voulez ma mort.' »¹³⁶. Cet extrait est fort intéressant, car, pour la première fois dans notre nouvelle, le caractère corporel semble retrouver une certaine épaisseur : le duc se jette aux pieds de sa dame, et cette dernière lui demande ce qu'il fait. Cette dernière bute donc sur le symptôme de la passion. On peut immédiatement objecter le fait que la question 'que faites-vous ?' est toute rhétorique : elle n'est pas une vraie interrogation dans la mesure où le personnage qui pose la question a déjà la réponse. Éléonor sait ce que fait le jeune homme, elle sait qu'il agit comme il ne devrait pas agir. Cependant, en interrogeant le duc de Misnie, notre héroïne tente de

¹³⁶ *Ibid.*, p. 958.

persuader ce dernier du bien-fondé de sa conviction, selon le principe rhétorique que les gens acceptent mieux ce qu'ils croient avoir trouvé eux-mêmes. Ainsi, la question 'que faites-vous ?', dans la mesure où elle signifie 'vous ne devez pas faire cela !', ne remet pas en cause l'absence d'opacité du symptôme de la passion dans *Éléonor d'Yvrée*. Mais ce qu'il y a de troublant, dans ce passage, c'est que le duc de Misnie fait mine d'ignorer la dimension rhétorique de l'interrogation de notre héroïne : 'je viens mourir à vos pieds', répond-il, comme si la jeune fille s'était réellement interrogée sur la signification de son geste. Il y a donc un jeu du narrateur sur l'ambiguïté de la question 'que faites-vous ?' qui permet au personnage masculin de renforcer l'impact de son geste en redoublant le langage de son corps par le langage verbal. Et cette ambiguïté de l'interrogation de notre héroïne soulignée par le narrateur est fort intéressante, car, permettant plusieurs lectures du texte, elle élargit le problème du caractère corporel de la passion. Si nous entendons 'que faites-vous ?' comme le duc de Misnie fait mine de l'avoir entendu, le geste de ce dernier devient un caractère corporel opaque. Or, se jeter aux pieds d'une dame constituée, d'après notre travail, un symptôme éloquent par excellence : c'est un symptôme spectaculaire, non ambigu et qui désigne l'objet de la passion. Ce symptôme est donc un caractère corporel qui force l'attention d'autrui : il n'a pas besoin de rencontrer l'attente d'autrui pour bien fonctionner. Ainsi, le fait que notre héroïne ne s'attende pas à voir le duc à ses pieds ne devrait pas poser de problème. Et pourtant cela semble en poser. Comme si, en perdant l'attente d'autrui, ce geste était susceptible de poser problème, comme si tout ce que contient ce geste en soi, l'expression d'une passion violente, était une charge trop forte à assumer pour quiconque n'y serait pas préparé. Ce geste, trop spectaculaire pour qu'on l'ignore, trop éloquent pour qu'on puisse y voir autre chose au travers, rencontrerait la résistance de l'esprit qui aurait peine à accepter pleinement le message

imposé. Le seul cas d'opacité du symptôme de la passion, dans *Éléonor d'Yvrée*, serait donc peut-être dans cette rencontre, rare certes, entre une éloquence maximale du symptôme et une attente minimale de la part d'autrui.

Présenter le caractère corporel comme parlant pleinement, à condition d'avoir la juste attention d'autrui, a l'avantage indéniable de permettre un échange passionné en pleine foule, sans provoquer les soupçons d'autrui. Cette scène au cours de la cérémonie du mariage déjà maintes fois évoquée est remarquable à ce sujet : jamais le narrateur ne parle d'une crainte que pourraient ressentir les deux amants d'être surpris dans leur manège. Si Éléonor détourne ses regards languissants du duc de Misnie, c'est « parce qu'elle le v(oit) pâlir »¹³⁷ et non par peur d'éveiller l'attention d'autrui. En ce sens, les symptômes des passions qui ont une force éloquente moindre sont très avantageux, dans la mesure où ils requièrent plus d'attention de la part d'autrui : ainsi, les conditions de réception étant plus exigeantes, il y aura fort peu de personnes qui seront mises dans la confiance. Ces caractères corporels sont parfaitement adaptés à la vie de cour, car ils permettent de communiquer avec un individu au milieu d'une foule de courtisans sans éveiller les soupçons d'autrui. La parole ne serait pas en mesure de permettre une telle chose : les conditions de bonne réception de la communication orale étant liées à la distance physique qui sépare les individus, il y a plus de chance qu'il se trouve dans la foule plusieurs personnes en mesure d'entendre une parole, que plusieurs personnes qui ont eu le loisir d'observer avec suffisamment de minutie un être pour être atteint justement par les transformations qui marquent son corps. Cet avantage des caractères corporels qui ont besoin de la juste attention d'autrui pour fonctionner est clairement dévoilé dans le passage où le narrateur affirme qu'Éléonor fuit le duc de Misnie, craignant de ne pouvoir « soutenir la résolution

¹³⁷ *Ibid.* p. 959.

d'épouser le comte de Retelois » si elle rencontre l'homme qu'elle aime. Notre héroïne se dispense alors de paraître aux fêtes magnifiques du roi et de l'empereur « sur le prétexte de sa mauvaise santé. Le duc de Misnie compr(end) la part qu'il (a) à cette absence »¹³⁸. Dans ce passage, le symptôme de la crainte, c'est-à-dire le fait de rester enfermé chez soi, parle clairement au duc tout en n'éveillant pas le moindre soupçon au sein de la cour du roi et de l'empereur : ainsi, le fait que le symptôme de la passion ne se réalise pleinement que dans des conditions de réception bien précises provoque ces moments de narration troublants où l'émotion se dévoile en même temps qu'elle se cache. Inversement, les larmes, les embrassements et le fait de se jeter aux pieds de sa dame, qui nécessitent une très faible attention d'autrui pour communiquer la passion correctement, sont à proscrire en public : en effet, il suffit d'un simple regard posé sur de telles manifestations pour qu'elles disent l'émotion. Et quand bien même elles appelleraient plus qu'un simple regard pour dire pleinement la passion, elles auraient alors, nous l'avons vu, une certaine opacité susceptible de créer des soupçons. C'est pourquoi il est dit de notre héroïne qu'elle se rend à une de ses maisons de campagne la veille du mariage « pour jouir de sa douleur avec quelque liberté »¹³⁹, c'est-à-dire pour laisser couler « ses larmes »¹⁴⁰ sans craindre la réaction d'autrui.

Mais si la capacité d'agir du caractère corporel de la passion dépend de l'attention d'autrui, cela signifie qu'il parlera pleinement à quiconque a l'attention juste. Nous venons de voir que cette caractéristique du symptôme de l'émotion est un avantage dans le cadre de la vie de cour, car cela permet un échange entre 'intimes', c'est-à-dire entre personnes suffisamment proches pour avoir eu le loisir de bien

¹³⁸ *Ibid.*, p. 952.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 957.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 958.

s'observer, sans éveiller les soupçons des autres, ceux qu'on ne veut pas mettre dans la confiance. Tout le problème vient de la catégorie des 'intimes' : en effet, c'est une catégorie assez large à l'époque de notre héroïne, et il y a, parmi les personnes qui sont amenées à côtoyer souvent Éléonor, bon nombre d'individus qu'elle ne désire pas mettre dans la confiance de ses passions. Cependant ces personnes, en tant qu' 'intimes' et donc ayant tout loisir d'observer la jeune fille, sont en mesure de surprendre un message qui ne leur est pas adressé. C'est ce qui se passe au début de la nouvelle : la duchesse de Misnie, tutrice de notre héroïne, est en bonne position pour observer avec attention son fils et Éléonor. Ainsi, leurs échanges de regards langoureux lui parlent pleinement. Convaincue de l'amour qu'éprouvent ces deux jeunes gens l'un pour l'autre, elle élabore un plan pour séparer nos deux héros. « Ce fut là que commença le malheur de ces amants »¹⁴¹. Donc, en surprenant ces caractères corporels qui ne lui sont pas adressés, mais qu'elle est en mesure de recevoir parfaitement, elle va prendre le pouvoir sur la vie de ces jeunes gens en manipulant leur destinée. Mais il faut bien voir que ces regards échangés entre le duc de Misnie et Éléonor profitent à leur amour aussi bien qu'il lui nuisent : ce sont eux qui permettent aux deux jeunes gens de s'assurer de leur inclination mutuelle, à une époque où les échanges de propos entre personnes de sexes opposés sont soumis à une codification stricte. C'est ainsi que le narrateur affirme : « leur liaison était presque toute formée, et ils n'avaient plus qu'à se dire qu'ils s'aimaient, quand ils se le dirent »¹⁴². Ce qui cimenter la relation d'amour entre ces deux êtres, ce sont bien les caractères corporels qui marquent le corps de l'un au profit de l'autre, et ceci, tout au

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 933.

¹⁴² *Ibid.*, p. 932.

long de la nouvelle : même quand des paroles sont en mesure d'être échangées, cela n'enlève rien à l'importance des caractères corporels, loin de là. Nous l'avons vu, le symptôme de la passion est comparable à l'*actio*, qui est une partie de la rhétorique dont l'orateur ne peut pas se passer : « pour ma part, dit Quintilien, j'oserai affirmer qu'un discours, même médiocre, soutenu par une action énergique, aura plus de poids que le meilleur discours, s'il en est dénué »¹⁴³. Et il en est bien ainsi dans *Éléonor d'Yvrée* : les deux scènes au cours desquelles nos deux héros se retrouvent seuls, face à face, en mesure de se parler, débutent, non pas par des mots, mais par des signes corporels. En ce qui concerne la première scène de ce genre, celle qui évoque les retrouvailles des deux amants à Mouzon, le narrateur précise : « Le duc de Misnie voulut (...) rendre visite (à Éléonor) le dernier afin d'être seul, s'il se pouvait, avec elle, et de s'éclaircir entièrement de ce qu'il avait appréhendé. (...) Ce duc entra dans sa chambre (...). Il retrouvait malgré elle dans ses yeux une langueur toute passionnée, et cette langueur suffisait presque seule pour le convaincre qu'elle était innocente. Il se jeta à ses pieds sans pouvoir prononcer une seule parole. Il n'en fallait pas tant pour obliger Éléonor à lui parler avec quelque douceur »¹⁴⁴. À travers cet extrait, nous voyons combien les transformations qui marquent le corps ont une très grande puissance persuasive, au point que ce sont elles qui commencent un entretien : loin de n'être plus nécessaires, lorsque les mots sont en mesure d'être prononcés, leur présence est indispensable pour bien disposer autrui à accepter pour vrais les propos qui lui seront tenus. Sans elles, les mots n'ont pas de poids, avec elles les mots sont presque inutiles : ce statut des transformations corporelles dans notre nouvelle ressemble fort à celui accordé par Quintilien à l'*actio* rhétorique. Ainsi, pour un amant, croire en l'amour de l'autre, c'est avant tout être toujours en mesure de voir sur

¹⁴³ QUINTILIEN, *op. cit.*, XI, 3, 5.

son corps les marques de ce sentiment. La passion a donc besoin de ses caractères corporels dans tout mouvement qu'elle fait vers autrui : le problème est que ces symptômes indispensables à son épanouissement donnent également du pouvoir sur elle à ses ennemis. C'est là un paradoxe désespérant dans lequel se débattent sans espoir les héros d' *Éléonor d'Yvrée*.

Il existe un autre désavantage à placer la capacité d'agir du caractère corporel dans la juste attention d'autrui. En effet, dans ces conditions, le symptôme de l'émotion est voué à l'échec si autrui n'est pas attentif. Le pouvoir d'action des transformations qui marquent le corps est donc aliéné au bon vouloir d'autrui, ce qui réduit considérablement sa puissance. Ne faisant que confirmer ce qui est déjà en autrui, conquérir ce qui est déjà en partie conquis, toucher celui qui est tout prêt à l'être, les caractères corporels ne sont pas en mesure de forcer la compréhension d'autrui. Il y a bien sûr les trois symptômes les plus éloquents déjà évoqués, les embrassements, le fait de se jeter aux pieds de quelqu'un ou encore les larmes, mais, outre que leur capacité à forcer la compréhension d'autrui ne va pas de soi, nous l'avons vu, ce sont des symptômes justement trop éloquents pour ne pas être soumis à des règles strictes, surtout en ce qui concerne les embrassements et le fait de se jeter aux pieds de quelqu'un. On peut objecter que les mots sont là pour forcer l'attention d'autrui, mais, là encore, les mots sont soumis à des règles très strictes. Ainsi Matilde, qui sent « l'indifférence » du duc de Misnie, au début de notre nouvelle, et qui commence « à la trouver triste et désagréable »¹⁴⁵, n'a pas droit aux mots pour forcer l'indifférence du duc. Elle n'a pas droit non plus aux embrassements ni au geste qui consiste à se jeter aux pieds de l'être aimé, qui, adressés par une jeune fille à une

¹⁴⁴ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 947.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 932.

personne du sexe opposé, blesseraient la bienséance. Sa passion est donc impuissante à se communiquer à son objet, ce dernier étant trop amoureux d'Éléonor pour être attentif aux transformations qui marquent le corps de Mathilde. Nous voyons donc le réel problème posé par le fait que la capacité d'action du caractère corporel dépende d'autrui.

Chapitre IV : Le mode d'action du symptôme éloquent

Penchons-nous maintenant sur la question du mode d'action du symptôme de la passion. Nous avons déjà noté qu'il pourrait y avoir deux modes d'action du caractère corporel éloquent. Le premier et le plus évident est, en convaincant autrui d'une passion, de le faire agir en faveur de cette dernière. C'est ainsi qu'agissent les transformations du corps de l'orateur : en effet, grâce au pouvoir de conviction de ces dernières, la colère de l'orateur à l'encontre d'un accusé se transmet à un juge qui condamne alors l'accusé et sert ainsi la colère de l'orateur dans son besoin de vengeance. Les caractères corporels d'une passion servent donc cette dernière en ralliant autrui à la passion, mais en tant qu'il est susceptible d'agir en faveur de l'émotion. Cependant, nous avons vu que le symptôme physique de la passion pourrait également agir en faveur de cette dernière en lui permettant le partage avec autrui. Nous avons cru être en mesure de lire, à travers les propos de Marin Cureau de La Chambre, qu'il pourrait y avoir dans la simple communication de sa passion à autrui un épanchement qui agirait en faveur de cette dernière. Rire permettrait alors de savourer doublement le bien en le savourant à deux, pleurer allégerait la peine en la partageant avec autrui et ainsi de suite. Nous ne sommes absolument pas en mesure de donner des explications plus convaincantes à un phénomène qui dépasse largement nos compétences.

Qu'en est-il dans *Éléonor d'Yvrée* ? Les deux modes d'action sont-ils représentés ? En fait, il nous a été impossible de retrouver le second mode d'action évoqué. Dans notre nouvelle, le simple partage de la passion avec autrui n'agit pas en faveur de cette dernière. Sauf, sans doute, en ce qui concerne l'amour, et cela est lié à

la nature de cette passion. Revenons un peu aux différentes passions telles qu'elles sont décrites par Marin Cureau de La Chambre et René Descartes. Voici comment ce dernier définit le désir : l'âme veut acquérir « pour l'avenir les choses qu'elle se représente être convenables »¹⁴⁶. Marin Cureau de La Chambre, quant à lui, affirme que, dans le désir, l'appétit « s'élançe vers l'objet qui est absent (...) à dessein de s'en approcher & de s'unir à luy »¹⁴⁷. À travers ces deux définitions, nous voyons très bien que la passion « a comme caractéristique dominante et essentielle de se donner un point fixe, (...) une fin à laquelle elle tend avec constance. (...) La quête émanant d'un sujet et visant un objet constitue une relation d'*intentionnalité* : être-dirigé-vers »¹⁴⁸. Dans les deux définitions du désir données, la fin à laquelle tend l'âme est de posséder le bien. On peut cependant remarquer une différence entre les deux définitions : alors que Marin Cureau de La Chambre nous présente un appétit qui s'élançe vers l'objet, donc une âme en plein mouvement, René Descartes nous présente une âme en train de considérer le bien en tant qu'il est à acquérir. Et cette différence est intéressante à souligner, parce qu'elle montre combien la passion est plus active dans la conception de notre médecin que dans la conception du philosophe : dans un cas, l'âme passionnée considère le bien, en tant qu'il pourrait faire l'objet d'une action, certes, mais cette action n'est pas contemporaine à la considération, elle opère comme en dehors de cette dernière. Dans l'autre cas, l'âme passionnée l'est par ce mouvement dirigé vers l'objet. Certaines définitions de René Descartes éliminent toute intentionnalité de la part de l'âme. Par exemple, en ce qui concerne la tristesse, le philosophe affirme : « la tristesse est une langueur désagréable en laquelle consiste

¹⁴⁶ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁷ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 229.

¹⁴⁸ PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 18-19.

l'incommodité que l'âme reçoit du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent comme lui appartenant »¹⁴⁹ alors que Marin Cureau de La Chambre la définit comme « un mouvement de l'appetit concupiscible par lequel l'âme se reserre & rentre avec precipitation en elle mesme pour fuir d'autant plus le mal qui la presse & pour éviter les dommages qu'elle en peut recevoir »¹⁵⁰. Dans un cas, la tristesse nous est présentée comme le malaise lié à la considération du mal en tant qu'il nous appartient, dans l'autre cas, la tristesse est mouvement de l'âme pour résoudre ce malaise. Cela rejoint ce que nous avons dit plus haut, à savoir, le fait que, chez Descartes, la passion n'est pas 'mouvement' dans la mesure où elle n'est pas passage de la passivité à l'activité. Si activité il y a, au cours d'une passion, c'est, d'après notre philosophe, le fait du corps et non de l'âme, cette dernière étant la spectatrice passive d'un mouvement qui se fait en dehors d'elle. Néanmoins, René Descartes affirme que les passions « incitent et disposent (l'âme des hommes) à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps »¹⁵¹. Mais cette 'volonté' de l'âme passionnée évoquée par le philosophe n'est pas à l'origine du mouvement du corps : c'est le mouvement du corps qui est à l'origine du vouloir de l'âme. Marin Cureau de La Chambre semble, quant à lui, toujours voir la passion comme une action de l'âme 'dirigée-vers' un certain objet. Il y a pourtant certains cas limites où la « quête émanant d'un sujet et visant un objet »¹⁵² ne correspond pas à une action concrète sur l'objet : c'est le cas de l'amour. Cette passion, définie par Descartes comme étant « une émotion de l'âme qui l'incite à

¹⁴⁹ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵⁰ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Paris, Jacques d'Allin, 1662, Vol. IV, p. 89.

¹⁵¹ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵² PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 18-19.

se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenable »¹⁵³ est présentée par Marin Cureau de La Chambre en ces termes : « l'amour est (...) un mouvement & une union de l'Appetit à ce qui est aimable, present ou absent ; parce que son absence n'empesche pas que l'imagination n'en propose l'idée à l'Appetit »¹⁵⁴. Nous voyons immédiatement les problèmes posés par ces définitions : 'se joindre de volonté' ou 'union de l'appétit à ce qui est présent ou absent' sont des expressions qui montrent bien que le projet de l'âme visant l'objet ne correspond pas à une action concrète sur ce dernier. « L'amour qu'un bon père a pour ses enfants », cet amour « si pur qu'il ne désire rien avoir d'eux »¹⁵⁵ évoqué par Descartes se passe de toute action concrète sur l'objet de la passion : il est union à l'idée de l'objet, et cette union idéale se suffit à elle-même. L'amour dans son expression la plus pure n'attend donc rien de son objet. Quand ce dernier est un être inanimé ou une idée¹⁵⁶, il n'oppose pas grande résistance à cette union fantasmatique. Mais les choses se compliquent quand l'objet de l'affection est un être vivant susceptible de réagir à l'amour qu'on lui porte par divers sentiments : il semblerait alors qu'un amour réciproque soit attendu, ce qui peut s'expliquer par l'idée qu'il est fort inconfortable de se sentir uni à ce qui vous hait ou vous ignore. Voici comment Marin Cureau de La chambre voit la chose : « l'Amour tenant toujours l'ame tendüe vers l'objet aymé, & la transportant hors d'elle-mesme pour s'unir à lui, la separe aussi moralement du sujet qu'elle anime, & lui oste en effet le souvenir et le soin de tout ce qui la regarde : De sorte que l'on peut dire en cet esgard qu'elle ne vit plus en luy, ny pour luy, estant toute dans la personne aymée ;

¹⁵³ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁴ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 40.

¹⁵⁵ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁶ Un être vivant pouvant très bien rentrer dans la catégorie 'idée' : ce serait, par exemple, le cas d'un grand personnage qu'on aimerait sans le connaître.

(...) il est véritable qu'(un amant) meurt, voire mesme qu'il est mort, puisqu'il ne vit plus en luy. Or comme il n'y a que l'amour reciproque qui le puisse faire revivre, (...) s'il est malheureux jusques à ce point qu'il ne puisse estre aymé, il semble qu'il a sujet d' (...) appeler (la personne aimée) Ingrate, Cruelle et Homicide »¹⁵⁷. Un amour qui ne serait pas partagé entraînerait donc un déséquilibre insoutenable. Ainsi, l'amour, de par sa nature, n'attend rien de l'objet aimé si ce n'est une réciprocité de sentiment.

Voilà pourquoi, dans notre nouvelle, l'amour est le seul sentiment qui se contente d'un simple partage d'affection avec l'objet visé. Lorsque notre héroïne, au tout début de la nouvelle, perçoit les regards insistants du duc de Misnie posés sur elle, le narrateur affirme : « Éléonor se fit un sujet de chagrin de penser que le duc de Misnie croyait peut-être lui faire honneur en lui rendant quelques soins, et elle pria Matilde, à qui elle avait découvert le secret de sa naissance, de l'apprendre aussi au duc. Il fut charmé de cette connaissance, bien plus parce qu'il la devait à Éléonor que parce qu'il apprenait que cette belle personne était plus digne de lui »¹⁵⁸. Donc, l'amour du duc est davantage en attente des signes d'une réciprocité que des conditions qui permettent une concrétisation de son amour par le mariage. Mais il faut bien voir que nous évoquons le cas de l'affection en tant qu'elle vise son objet. C'est le moment pour nous d'évoquer la question de l'identité d'autrui. Nous avons déjà fait la distinction entre les personnes peu familières et les intimes, ces derniers étant davantage susceptibles de percevoir les transformations qui se marquent sur le corps liées aux passions. Nous voudrions maintenant considérer autrui en tant qu'il peut être ou ne pas être objet de la passion. Lorsque le narrateur affirme « L'inclination qu'Éléonor sentait dans son cœur ne diminuait point la tendresse qu'elle avait pour

¹⁵⁷ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 71-72.

¹⁵⁸ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 931-932.

Matilde. Au contraire, cette amie lui devint en quelque façon nécessaire. Elle lui parlait de son amant quand elle ne le voyait pas, et son amitié n'en devint que plus ardente, parce qu'elle était utile à son amour »¹⁵⁹, nous avons affaire à un destinataire, Matilde, qui n'est pas l'objet de l'amour de notre héroïne, ce dernier étant le duc de Misnie. Matilde est donc en position de confidente. Éléonor lui communique sa passion pour notre héros, et il est curieux de constater que le simple partage du sentiment de notre héroïne à l'égard du duc de Misnie avec Matilde est 'utile à son amour'. Cela nous étonne car, si nous concevons aisément qu'il puisse être utile à l'amour de se communiquer à son objet, il est plus difficile d'imaginer pourquoi il lui serait favorable de se communiquer à tout autre destinataire. On pourrait y voir une certaine utilité dans le fait d'attirer ainsi la bienveillance sur l'objet de son amour. Mais ce n'est pas de cette utilité que parle le narrateur. Il parle des bienfaits de la confidente en tant que notre héroïne peut lui 'parler de son amant quand elle ne le (voit) pas'. C'est-à-dire que ce qui est utile à l'amour de notre héroïne, c'est bien le fait de se communiquer en tant que tel : Matilde sert l'affection d'Éléonor pour le duc de Misnie parce qu'elle permet à cette passion de s'exprimer toujours, même en l'absence de son objet. Nous revenons alors au problème de l'éloquence de la passion qui serait en soi utile à la passion : une passion qui se communiquerait moins pour obtenir une action concrète de la part d'autrui que parce qu'il y aurait déjà dans le simple fait de se communiquer quelque chose de bienfaisant. Dans notre nouvelle, écrite à la fin du XVII^e siècle, c'est à travers l'amour, émotion qui vise l'objet, nous l'avons vu, de manière moins concrète, que le narrateur expérimente cet aspect de la passion. Aujourd'hui, les vertus du simple fait d'exprimer ses émotions semblent aller de soi, au point qu'il existe des services qui proposent une écoute téléphonique

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 932.

anonyme aux personnes en détresse morale et résumant ainsi leur action : ‘parler, ça fait du bien’.

Revenons un peu au problème du partage de la passion. Jusqu’à présent, nous avons évoqué le ‘partage de l’émotion avec autrui’, ou encore ‘le sentiment qui se communique à autrui’, ou même ‘le fait de persuader, de convaincre autrui de telle passion’, en faisant comme si la communication de la passion allait de pair avec le fait d’émouvoir le destinataire. Tout au long de notre travail, persuader autrui d’une passion revient à lui donner à sentir cette dernière. « C’est là, on le sait, le parti qu’embrasse la rhétorique traditionnelle : la passion doit non seulement se voir, être lue et déchiffrée, mais également se donner à ressentir ». « Il semble (...) acquis qu’une passion bien représentée suscite, dans un premier temps et de façon presque mécanique, cette même passion chez le lecteur ou le spectateur »¹⁶⁰. Ainsi, si la passion se représente de façon convaincante à la surface de l’être, si elle se donne pleinement à voir, alors, autrui est touché par cette émotion c’est-à-dire qu’il la ressent à son tour. Cette idée peut paraître étonnante aujourd’hui, alors qu’on croit volontiers que donner à voir sa passion peut tout à fait provoquer la compréhension plutôt que la compassion d’autrui. Pourtant, qui, en ce début de XXI^e siècle, n’expérimente pas chaque jour combien il est difficile de ne pas s’investir affectivement face aux marques de l’émotion d’autrui ? Il y a certes, à notre époque, ce besoin de croire en une possibilité de partager ce qu’on ressent avec autrui sans affecter émotionnellement ce dernier. Cette notion d’empathie, si à la mode ces derniers temps, et qu’on veut être une forme de compréhension de l’émotion communiquée qui ne se laisse pas emporter par cette dernière, est très séduisante car elle permet au fait d’exprimer ses émotions, jugé si utile, nous l’avons vu, de s’exercer sans entrave dans la mesure où autrui peut

¹⁶⁰ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p.291.

tendre une oreille attentive sans que cela ait de lourdes conséquences pour lui. Le plus étonnant, c'est que cette attente d'une communication de la passion qui se ferait sans que le destinataire soit ébranlé émotionnellement parlant est présente dans *Éléonor d'Yvrée*. En effet, lorsque Matilde, revoyant notre héroïne à Mouzon, lui avoue qu'elle est fiancée au duc de Misnie, elle s'exprime en ces termes : « Ne me reprochez rien (...). Vous m'avez engagée à l'aimer et je vous ai sacrifié mes sentiments tant que j'ai cru que vous l'aimiez. –Je vous ai engagée ? Moi ! reprit Éléonor. –Oui, continua Matilde, vous me faisiez incessamment remarquer son mérite, et pouvait-on l'admirer tranquillement ? »¹⁶¹. Ce dialogue est intéressant, car il oppose les deux types de communication de la passion évoqués plus haut : notre héroïne, qui croit qu'il est possible de confier ce qu'on ressent à autrui sans pour autant affecter émotionnellement ce dernier, se retrouve face à Matilde, qui lui rappelle qu'il est impossible de rester froid face à la passion qui s'exprime. Donc, s'il y a, dans notre nouvelle, l'attente d'une communication de la passion qui serait communication d'une information plutôt que communication de l'émotion en tant que telle, le fait que Matilde tombe amoureuse du duc de Misnie appuie l'idée qu'un sentiment qui s'exprime est un sentiment qui circule. Ainsi, la passion, dans notre nouvelle, se trouve à nouveau prise dans la position paradoxale qui peut se résumer ainsi : 'ce qui m'est utile me nuit'. Encore une fois, la communication de la passion, si « utile à (l') amour »¹⁶², lui nuit en même temps, puisque, étant partage de l'émotion dans le plein sens du terme, l'amour qu'éprouve alors la confidente pour le duc de Misnie contribue à séparer les deux amants.

¹⁶¹ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 944.

¹⁶² *Ibid.*, p. 932.

Mais le mode d'action du caractère corporel éloquent le mieux représenté dans notre nouvelle est celui, tout rhétorique, qui consiste à convaincre autrui d'une passion afin de le faire agir en faveur de cette dernière. En effet, la passion, en tant que « quête émanant d'un sujet et visant un objet »¹⁶³, accomplit un certain nombre de gestes qui lui permettent d'agir à sa convenance sur son objet : lui rendre le mal, le tenir éloigné, le posséder, lui résister... Mais parvenir à ses fins, pour la passion, nécessite bien souvent l'aide d'autrui. Nous avons évoqué plus haut le cas de la colère de l'orateur qui, dans sa quête de vengeance, a besoin de la condamnation du juge. Nous pouvons encore évoquer le cas de Matilde qui, dans sa crainte de perdre le duc de Misnie, a besoin qu'Éléonor épouse le comte de Retelois. Dans ce cas-là, le symptôme agit en faveur de la passion, non pas simplement en lui permettant le partage avec autrui, mais parce que ce partage permet à son tour l'action d'autrui. Il y a donc deux conditions à remplir pour que le caractère corporel soit utile à la passion. Il faut, dans un premier temps, qu'autrui soit attentif. Une fois cette première condition remplie, il est nécessaire que ce dernier agisse en faveur de la passion partagée. Nous avons vu combien la première condition est loin d'être toujours remplie. Nous allons maintenant voir que, une fois cette première étape franchie, la deuxième condition a bien du mal à se réaliser dans notre nouvelle.

En effet, tout le problème, dans *Éléonor d'Yvrée*, est que cette action d'autrui se trouve empêchée. Mais qu'est-ce qui peut bien empêcher l'action d'autrui ? Deux choses : le devoir et la passion. Revenons à la duchesse de Misnie. Cette dernière, affirme le narrateur, est touchée par la tristesse de notre héroïne lorsque son père lui demande de l'acquitter des obligations qu'il a envers le comte de Retelois en épousant ce dernier. La duchesse embrasse alors Éléonor « avec une tendresse que la

¹⁶³ PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 19.

compassion »¹⁶⁴ excite en elle, preuve que les caractères corporels de la douleur de notre héroïne sont en bonne voie pour servir cette passion, puisqu'ils lui ont permis de se communiquer à autrui. Mais, à la surprise du lecteur, le narrateur ne donne pas de suite à cette compassion de la duchesse. En effet, il affirme que cette dernière, de retour en Misnie, « avait résolu de ne lui apprendre point où était Éléonor tant qu'elle ne serait point mariée. Elle crut même que l'absence et le dépit seraient pour son fils deux remèdes infaillibles s'ils étaient joints ensemble, et son intérêt lui persuada qu'un manquement de sincérité était pardonnable dans une occasion où il était utile. Elle lui dit qu'Éléonor l'avait engagée à lui en faire un secret »¹⁶⁵. Nous voyons très bien qu'elle n'abandonne pas, loin de là, le projet de séparer les deux amants. Qu'est-ce qui empêche la duchesse, pourtant vivement touchée de compassion, d'agir en faveur de notre héroïne, en disant, par exemple, la vérité à son fils, afin que ce dernier puisse voler au secours de sa bien-aimée ? C'est son 'intérêt' comme le dit très bien le narrateur, c'est-à-dire son désir d'alliance glorieuse pour sa famille. Donc, les caractères corporels de la passion, s'ils parviennent à convaincre la duchesse de la tristesse d'Éléonor, ne parviennent pas à la faire agir en faveur de la jeune fille, car cela reviendrait à agir contre son désir déjà bien installé de séparer les deux amants. Ainsi, le symptôme de la passion d'un être peut ébranler affectivement celui qui travaille contre ses intérêts sans pour autant en faire son allié.

Mais, si l'action demandée par un caractère corporel à autrui peut ne pas avoir lieu quand elle est incompatible avec les exigences d'une passion déjà présente chez autrui, donc si la passion, dans sa tentative de rallier autrui à sa cause, peut se heurter à la passion de ce dernier, elle peut également se heurter au devoir d'autrui quand il

¹⁶⁴ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 937.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 938.

s'oppose à ce qu'elle demande. C'est le cas de la douleur du duc de Misnie qui ne parvient pas, malgré les signes convaincants qu'elle adresse à Éléonor, à faire que cette dernière renonce à son mariage avec le comte de Retelois : « Mes larmes, mes malheurs, ma mort, que vous ne sauriez croire éloignée », affirme notre héros dans une lettre adressée à sa bien-aimée, « pouvaient me tenir lieu de quelque mérite auprès de vous. Cependant vous épouserez le comte de Retelois »¹⁶⁶. Ce qui empêche l'action de la jeune fille en faveur de la tristesse de son amant, c'est son devoir qui l'oblige à agir selon les vœux de son père : « suis-je à moi-même, lui dit-elle, pour avoir la liberté de me donner à mon inclination ? »¹⁶⁷. Cette opposition entre passion et devoir est un *topos* de la littérature du XVII^e siècle, mais ce qu'il y a d'étonnant dans *Éléonor d'Yvrée*, c'est que notre héroïne suit son devoir sans jamais maîtriser sa passion. Si l'on considère *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, nouvelle historique et galante bien connue écrite quelques années auparavant, on constate que le récit se termine par la victoire de la raison sur la passion, avec cette phrase finale : « et sa vie (celle de la princesse de Clèves), qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables »¹⁶⁸, alors que l'œuvre de Catherine Bernard se termine par l'idée que si la raison a triomphé en apparence, la passion est loin d'être vaincue, avec cette phrase finale « elle (Éléonor d'Yvrée) vécut avec le comte comme une personne dont la vertu était parfaite, quoiqu'elle fût toujours malheureuse par la passion qu'elle avait dans le cœur »¹⁶⁹. Cela, bien sûr, peut paraître étonnant : comment suivre son devoir quand l'émotion est si violente en soi ? Comment les passions, « causes qui font varier les

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.953-954.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 948.

¹⁶⁸ LAFAYETTE, Madame de, *La princesse de Clèves* [1678], Paris, Flammarion, 1966, p.195.

hommes dans leur jugement »¹⁷⁰, n'entravent-elles pas l'exercice de la raison qui semble nécessaire à l'accomplissement du devoir ? Si la vertu peut cohabiter avec la passion violente dans notre nouvelle, c'est qu'elle n'est pas le fruit de la raison, action volontaire de l'âme. Si la vertu cohabite très bien avec la passion violente, c'est parce qu'elle-même a quelque chose d'irrésistible auquel l'être ne peut pas échapper. Dans *Éléonor d'Yvrée*, on ne contrôle pas sa vertu, on la subit. En ce sens, la vertu comme passion s'oppose à l'amour comme passion. Ainsi, le sentiment du devoir s'ajoute simplement aux autres sentiments de notre héroïne, sans rien entamer de leur vigueur. Lorsque le narrateur affirme : « en quel état se trouva Éléonor à la lecture » de la lettre du duc de Misnie « et dans combien de maux se vit-elle plongée ! Son amant était au désespoir, son amie était mourante, le comte de Retelois n'attendait plus que le moment d'être heureux, elle croyait voir le marquis d'Yvrée et le baron d'Hilmont qui lui reprochaient qu'elle entraînait peu dans les obligations qu'ils lui avaient »¹⁷¹, il ajoute simplement, par juxtaposition, le manquement à ses obligations de notre héroïne aux autres maux qui l'accablent, établissant ainsi une équivalence entre vertu et passion.

Le devoir, dans *Éléonor d'Yvrée*, empêche donc la compassion d'être pourvoyeuse d'action, mais pas en tant qu'il appelle la raison à vaincre la passion : plutôt en tant qu'objet de passion dont le mouvement serait incompatible avec la passion partagée avec autrui. Nous revenons donc au problème de l'émotion qui, tentant de rallier autrui à sa cause, se communique sans pour autant provoquer l'action d'autrui car le geste qu'elle réclame est incompatible avec le geste réclamé par une passion déjà présente chez autrui, que ce soit passion pour le devoir ou passion pour

¹⁶⁹ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 960.

¹⁷⁰ ARISTOTE, *Rhétorique*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1932, Tome II, 1378 a, p. 60.

¹⁷¹ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 954.

un tout autre objet. Mais si nous observons le cas de notre héroïne, nous constatons que le problème est loin d'être aussi simple. En effet, le désespoir du duc de Misnie qu'il communique à notre héroïne demande une action à cette dernière qui est incompatible avec les gestes réclamés par sa vertu, certes, mais qui est pleinement compatible avec les gestes réclamés par son amour pour le jeune homme. Qu'est-ce qui détermine, alors, sa décision de retourner à Retel afin d'épouser le comte de Retelois ? Pourquoi suivre l'inclination qui la porte vers son devoir plutôt que l'inclination qui la porte vers son amant ? N'y a-t-il pas là les marques d'un choix, donc d'une action volontaire de la part de la jeune fille ? Revenons à la citation précédente : parmi les divers maux qui accablent notre héroïne, le narrateur évoque 'son amie mourante'. Ainsi, le désespoir du duc de Misnie qui tente de faire renoncer Éléonor à son mariage avec le comte de Retelois rencontre non seulement une résistance liée à l'inclination de la jeune fille pour son devoir, mais en plus une résistance liée à l'amour de cette dernière pour Matilde. C'est donc « l'amitié et la reconnaissance qui achevèrent (...) de la déterminer sur une chose (...) qu'elle aurait peut-être toujours différée »¹⁷². Ainsi, c'est le poids de ses inclinations contraires à son amour pour le duc de Misnie plus qu'une force d'âme qui ont fait agir Éléonor dans le sens de son devoir : sans l'amitié de notre héroïne pour Matilde qui a fait basculer la balance du côté de la vertu, affirme le narrateur, la jeune fille serait probablement restée dans l'indétermination la plus complète.

Donc, de même que le caractère corporel de la passion ne suffit pas, à l'exception des trois symptômes les plus éloquents, à forcer l'attention d'autrui, nous l'avons vu, de même le caractère corporel ne suffit pas à forcer l'action d'autrui. Il peut provoquer cette dernière, certes, mais à condition qu'elle ne soit pas en

¹⁷² *Ibid.*, p. 956.

contradiction avec les inclinations qui dominent en autrui. Autrement dit, le symptôme de la passion ne fait agir que celui qui est déjà tout prêt à agir, ce qui réduit considérablement sa puissance ! Et le plus frappant, c'est que les personnages d'*Éléonor d'Yvrée* semblent avoir conscience de ce problème. Lorsque Matilde avoue à notre héroïne que le duc de Misnie s'est engagé à l'épouser, elle affirme à propos de ce dernier : « Il croit m'aimer (...) mais s'il vous retrouve, il me souffrira bien moins qu'une personne indifférente »¹⁷³. Elle est donc convaincue que l'inclination que le duc de Misnie ressent pour elle ne peut se mesurer à celle qu'il ressent pour *Éléonor*. Et cette conviction va de pair avec le fait qu'elle retient les marques de sa tristesse lorsque le duc de Misnie rentre dans sa chambre après avoir croisé notre héroïne qui sort de chez Matilde : c'est seulement « quand elle ne le » voit plus qu'elle pleure « avec violence »¹⁷⁴. Ainsi, le symptôme de la passion devient celui de la solitude quand l'être appréhende l'idée que convaincre autrui d'une passion ne le fera jamais agir en faveur de cette dernière. Cependant ce symptôme de la solitude reste bel et bien éloquent : il reste une parole qui interpelle autrui à sa cause, mais sans espoir. Lorsque notre héroïne, après avoir promis à Matilde de retourner à Retel épouser le comte de Retelois, se retrouve seule, le narrateur affirme : « sa douleur ne se contient plus. ' Injuste amie, s'écria-t-elle, n'as-tu point pitié des maux que tu me fais souffrir ?' »¹⁷⁵. Par ce cri qui apostrophe Matilde sans que cette dernière soit en mesure de l'entendre, nous voyons combien le symptôme de la solitude est un symptôme éloquent qui se sent inapte à agir pleinement sur son public. En ce sens,

¹⁷³ *Ibid.*, p. 944-945.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 946.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 957.

nous pouvons dire que les symptômes du désespoir, dans notre nouvelle, sont ceux qui se font dans la solitude. L'effet sur le lecteur est alors 'redoublé' : ces caractères corporels signifient en effet 'doublement' le désespoir, dans la mesure où c'est non seulement la manière dont ils se manifestent, mais aussi la situation dans laquelle ils se manifestent, qui renvoient à cette passion.

Ce caractère corporel, capable de transmettre une émotion à autrui, mais incapable de faire agir ce dernier, cette puissance qui est en même temps impuissance : il y a, là encore, un paradoxe soulevé par la question du symptôme de la passion dans *Éléonor d'Yvrée*. Cette 'puissance impuissante' des marques qui s'inscrivent sur le corps sous l'emprise de la passion est très bien contenue dans cette antithèse utilisée par le narrateur pour décrire ce que ressent le duc de Misnie lorsqu'il observe en cachette Éléonor qui s'est retirée loin de ses dames : « Elle rêvait profondément, ses larmes coulaient sans qu'elle le sentit, son amant la regardait et goûtait une douceur propre à le désespérer »¹⁷⁶. Qu'est-ce que cette 'douceur propre à désespérer', si ce n'est le sentiment contradictoire éprouvé par le jeune homme dont la tristesse se trouve allégée en même temps qu'aggravée par le constat de sa capacité à convier autrui à sa cause qui ne lui est d'aucun secours ? En effet, le duc de Misnie, surprenant les larmes de notre héroïne, a la preuve que ses larmes ont touché profondément la jeune fille, contrairement à ce qu'il affirmait dans sa lettre. Mais, en même temps qu'il acquiert la certitude qu'il partage sa profonde tristesse avec l'être aimé, il y a cette évidence : tout, dans les actions d'Éléonor, marque un mariage imminent avec le comte de Retelois. Le narrateur, lorsqu'il évoque la 'douceur désespérante' qui envahit le duc de Misnie, rassemble deux réalités qui semblent incompatibles pour qualifier l'ambivalence des sentiments du jeune homme face à cette victoire de ses larmes qui

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 958.

reste ultimement un échec. Le duc a versé des larmes et n'a récolté que des larmes : il y a là une tautologie qui ne permet pas à la passion d'accomplir les gestes nécessaires à la réalisation de son projet. « *L'inquiétude*, dont Locke et, après lui, Leibniz nous parlent si finement, indique précisément cette caractéristique du passionnel d'être déterminé par son objet tout en étant toujours à mi-chemin de la plénitude ou de la récupération de son terme, et de se trouver constamment à l'état de tendance qui n'aboutit point »¹⁷⁷.

¹⁷⁷ PARRET, Herman, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre V : La question de la feinte

En relisant notre travail, nous sommes frappée par l'absence de la question de la feinte, pourtant présente dans les ouvrages théoriques du XVII^e siècle et dans les traités de rhétorique que nous avons cités. Feindre de ressentir ou de ne pas ressentir une passion, ce problème semble devoir être abordé par un travail qui s'intéresse à la passion se représentant à la surface du corps. Nous nous penchons donc ultimement sur *Éléonor d'Yvrée*, pour constater que la feinte occupe une place très restreinte dans cette œuvre : il y a bien la duchesse de Misnie « qui savait si bien dissimuler que l'on ne connaissait ses desseins qu'après qu'ils avaient réussi »¹⁷⁸, mais cette dernière fait figure d'exception dans notre nouvelle, et encore ne parvient-elle pas à retenir un geste d'affection à l'égard d'Éléonor lorsqu'elle est touchée par sa tristesse. Tout au plus les personnages parviennent-ils à retarder les effets de leur émotion, mais ce qui revient le plus souvent, ce sont des expressions telles, « elle ne fut point maîtresse de son premier mouvement ! »¹⁷⁹, ou encore, il « ne put contraindre sa douleur »¹⁸⁰. Ainsi, notre nouvelle est avant tout celle du sujet qui s'échappe perpétuellement à lui-même, qui est incapable d'exercer le moindre contrôle sur ses passions et leurs effets. De ce point de vue, *Éléonor d'Yvrée* diffère considérablement de *La princesse de Clèves*.

En effet, la question de la feinte est omniprésente dans cette nouvelle historique et galante de Madame de Lafayette. Si le récit débute par une évocation

¹⁷⁸ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 933.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.935.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 938.

idéalisée de la cour de Henri second, composée « de belles personnes et d'hommes admirablement bien faits, (...) d'un mérite extraordinaire »¹⁸¹, le tableau devient vite beaucoup plus sombre. La reine, par exemple, a « une si profonde dissimulation qu'il » est « difficile de juger de ses sentiments »¹⁸². Ou encore, Mme de Tournon a « l'artifice de soutenir, aux yeux du public, un personnage (...) éloigné de la vérité »¹⁸³. Et ces deux exemples sont loin d'être des exceptions. Ainsi, le narrateur fait dire à Mme de Chartres, la mère de la princesse de Clèves : « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, (...), vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité »¹⁸⁴.

Les personnages de *La princesse de Clèves* sont donc constamment confrontés au problème de la feinte. On pourrait objecter que certains assistent aux mensonges d'autrui sans y prendre part. Ne serait-ce pas le cas de la vertueuse princesse de Clèves, qui affirme, à propos de Mme de Tournon : « Je ne saurais croire (...) que (cette dernière) (...), après cet éloignement si extraordinaire qu'elle a témoigné pour le mariage depuis qu'elle est veuve, et après les déclarations publiques qu'elle a faites de ne se remarier jamais, ait donné des espérances à Sancerre »¹⁸⁵. Et pourtant, notre héroïne, bien qu'indignée par les mensonges de la cour, semble prendre part à ces derniers. En effet, lorsqu'elle acquiert la certitude de son amour pour M. de Nemours, elle songe « à ne lui en donner aucune marque »¹⁸⁶. Elle assume donc pleinement

¹⁸¹ LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p.73.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.51.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.67.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

l'idée de feindre de ne pas ressentir d'amour. Et il en est ainsi pour tous les personnages de cette nouvelle : même le prince de Clèves, qui peut sans choquer la bienséance avouer son affection à son épouse, affirme sur son lit de mort à cette dernière : « (Ma passion) a été au-delà de ce que vous en avez vu, madame ; je vous ai caché la plus grande partie, par la crainte de vous importuner »¹⁸⁷.

Les héros de *La princesse de Clèves* sont-ils donc, eux aussi, des menteurs ? En fait, jamais le narrateur ne qualifie ainsi ces derniers, au contraire. La vertu de la princesse de Clèves est constamment réaffirmée, et la remarque faite par Mme de Chartres concernant l'absence de vérité des apparences ne désigne pas sa fille. Alors, que penser de tout cela ? Il y a en fait, dans cette œuvre, une omniprésence de la feinte, qui concerne chaque individu, mais qui ne se confond pas toujours avec le mensonge. La feinte mensongère, c'est celle de Mme de Tournon qui prétend ne plus vouloir se marier tout en promettant sa main à un jeune homme, ou encore celle de la reine qui appelle le connétable « mon compère »¹⁸⁸ cependant qu'elle le hait et intrigue contre lui. La feinte mensongère, c'est donc celle qui place l'être en contradiction avec ce qu'il laisse par ailleurs voir de lui-même. Au contraire, la feinte vertueuse est celle qu'aucun acte ne saurait démentir : elle est un geste de vérité, car elle est en conformité avec tout ce que l'être donne à voir. Aussi longtemps que la princesse de Clèves n'avoue pas son amour à M. de Nemours, elle reste dans la vérité, celle de l'épouse vertueuse qu'elle prétend par ailleurs être. Sitôt que son sentiment entre dans le champ du visible, alors, il y a fracture au niveau du 'paraître vrai' et c'est dans cette dernière que se trouve le mensonge. La vérité, dans cette œuvre, réside donc dans la

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.174.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

cohérence des apparences. Ainsi, M. de Nemours doute de l'amour de la princesse de Clèves alors que, caché, il l'avait entendue avouer sa passion pour lui : « (la princesse de Clèves) évitait la présence et les yeux de M. de Nemours avec tant de soin qu'elle lui ôta quasi toute la joie qu'il avait de se croire aimé d'elle. Il ne voyait rien dans ses actions qui ne lui persuadât le contraire. Il ne savait quasi si ce qu'il avait entendu n'était point un songe, tant il y trouvait peu de vraisemblance »¹⁸⁹. Le vraisemblable prime donc sur le vrai. Ainsi, lorsque la princesse de Clèves avoue son amour pour M. de Nemours à son mari, elle commet une erreur qui est fatale à ce dernier. En effet, dans cette démarche, elle impose le vrai au détriment du vraisemblable, brisant ainsi la confiance que son époux avait placée en elle. C'est à partir de ces aveux que le prince entre dans des tourments qui ne prennent fin qu'avec sa mort. Nous retrouvons ici l'importance accordée aux apparences que nous avons dans *Éléonor d'Yvrée*, avec nos deux héros qui n'étaient convaincus de l'amour de l'autre qu'à condition d'être en mesure de voir les marques de cet amour sur l'autre. La différence, c'est que dans la nouvelle de Catherine Bernard, le vraisemblable et le vrai sont confondus, alors que dans le récit de Madame de Lafayette, le vrai entre bien souvent en contradiction avec le vraisemblable.

Mais il ne faut pas croire que, parce que les héros de *La princesse de Clèves* ont un souci extrême du vraisemblable, le vrai est complètement négligé. Il faut bien voir que si l'être parvient à offrir de lui-même une apparence aussi cohérente, c'est parce que cette dernière est en accord avec une partie essentielle de l'être intérieur qu'est la volonté. Ainsi, l'image qu'offre l'héroïne de Madame de Lafayette n'entre pas en contradiction avec la volonté de cette dernière, mais avec son affectivité. C'est donc l'être de passion qui entre en contradiction avec le vraisemblable, et cette rupture

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

entre extériorité et intériorité liée au passionnel n'est pas sans importance pour le narrateur. Bien sûr, « le plus grand des malheurs », aux yeux de la princesse de Clèves est de « laisser voir l'inclination qu'elle »¹⁹⁰ a pour M. de Nemours, mais si c'est un tel malheur de laisser voir sa passion, c'est parce que cette dernière est un mouvement de l'âme profondément dévalorisé. Ainsi, si dans un premier temps la princesse sauve les apparences en retenant les marques de son amour, son combat ultime est celui qui vient à bout du sentiment qu'elle éprouve pour M. de Nemours : « il se passa un assez grand combat en elle-même. Enfin, elle surmonta les restes de cette passion »¹⁹¹.

Donc, dans *La princesse de Clèves*, la rupture entre vraisemblable et vrai reste un moment de crise que la vertu est en mesure de surmonter.

Si la feinte concerne chaque personnage de la nouvelle de Madame de Lafayette, c'est parce que l'émotion est un état de l'âme qui nuit à l'individu. Et cette idée est récurrente dans les traités de civilité et de morale du XVII^e siècle. Que nous nous penchions sur deux ouvrages tels *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour* de Nicolas Faret et *Les discours* du chevalier de Méré, ou encore sur un traité de morale tel *De l'usage des passions* de Jean-François Senault, nous constatons que feindre est une nécessité, dans la mesure où la passion constitue un véritable danger pour l'être humain. Danger pour qui veut plaire, tout d'abord : « l'une des plus importantes & des plus universelles maximes » de la conversation « est de moderer ses passions, & celles sur tout qui s'eschauffent le plus ordinairement dans la conversation comme la colere, l'emulation, l'intemperance au discours, la vanite à tascher de paroistre par dessus les autres. Et en suite de celles-cy, l'indiscretion, l'opiniastreté,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 193.

l'aigreur, le dépit, l'impatience, la précipitation, & mille autres défauts, qui comme de sales ruisseaux coulent de ces vilaines sources »¹⁹², affirme Nicolas Faret. Le chevalier de Méré abonde dans ce sens lorsqu'il dit : « comme il y a des passions qui donnent bon air, et qui sont à rechercher, on en remarque d'autres qui le donnent mauvais, et qui nuisent toujours »¹⁹³. Les émotions sont également dangereuses pour l'individu car elles donnent à autrui du pouvoir sur lui. C'est ce qu'affirme Senault dans son « Epître à Monseigneur » : « Vous (...) gagnez (ceux qui vous abordent) par leurs passions, et elles vous servent de chaînes pour les prendre et pour les arrêter »¹⁹⁴. L'émotion est dangereuse, enfin, car elle est un mouvement de l'âme dans lequel on ne peut avoir pleinement confiance : « À présent (...) que les sens sont sujets à mille illusions, et que l'imagination favorise leurs desordres, il faut apporter de grandes précautions dans l'usage de nos passions »¹⁹⁵. Tous ces exemples cités présentent une critique de la passion, mais qui ne rejette pas pour autant complètement cette dernière. Si certaines passions nuisent, pour les traités de civilité, d'autres sont à rechercher. Si les passions extrêmes sont à éviter, pour Senault, les passions modérées sont bénéfiques à l'être humain, car « il n'y a (...) que leur excès de blâmable, et la raison assistée de la grace, doit employer toute son industrie pour les moderer »¹⁹⁶ et leur proposer « des objets innocens pour les faire servir à la vertu »¹⁹⁷. La seule passion

¹⁹² FARET, Nicolas, *L'honneste homme ou l'art de plaire a la cour*, Paris, Chez Toussaincts du Bray, 1630, p. 163-164.

¹⁹³ MÉRÉ, chevalier de, *Les discours. Des agréments, de l'esprit, de la conversation* [1671], Paris, Éditions Fernand Roches, 1930, « Des Agrémens », p. 49.

¹⁹⁴ SENAULT, Jean-François, *De l'usage des passions* [1641], texte revu par Christiane Frémont, Paris, Fayard, 1987, « Epître à Monseigneur », p. 4.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.84.

dont on peut user ‘sans modération’, d’après ce moraliste, est la honte, qui est « si acquise à la vertu qu’on a bonne opinion de toutes les personnes qui la portent, et (qui) (...) défend les interests de la Raison avec tant de chaleur, que son empire seroit déjà ruiné, si cette Passion étoit bannie de la terre »¹⁹⁸. Et, avec la valorisation de cette passion se trouve valorisé le symptôme lié à cette passion : « en effet (...) les femmes ne paroissent jamais plus belles que quand elles sont un peu honteuses, et il n’y a point de visage, pour agreable qu’il puisse être, qui ne reçoive un nouvel éclat de cette rougeur innocente qui accompagne la honte »¹⁹⁹. De même, si Nicolas Faret affirme que le visage « doit estre tousjours serain, riant & accueillant tout le monde avec douceur & courtoisie »²⁰⁰, c’est parce que la joie, lorsqu’elle est modérée, est jugée bénéfique pour l’homme. Et il en est ainsi dans *La princesse de Clèves*. Le symptôme par excellence de notre héroïne, c’est la rougeur : le narrateur tolère donc à cette jeune femme vertueuse le symptôme de cette ‘passion vertueuse’ qu’est la honte. La princesse de Clèves sourit également, car le « souriz, qui est le plus foible » des « Riz »²⁰¹, va avec une passion modérée. Ce sont là les rares caractères corporels de l’émotion que la princesse de Clèves peut laisser s’échapper. On pourrait objecter qu’au moment de la mort de Mme de Chartres, elle fond « en larmes sur la main de »²⁰² cette dernière. Ou encore, lorsque le prince de Clèves est à l’agonie, « elle se met à genoux devant son lit, le visage tout couvert de larmes »²⁰³. Mais ces symptômes

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 284.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 285.

²⁰⁰ FARET, Nicolas, *op. cit.*, p. 235.

²⁰¹ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 191.

²⁰² LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p.65.

²⁰³ *Ibid.*, p. 173.

d'une profonde affliction que la jeune femme ne tente pas de retenir ne nuisent pas à sa vertu, loin de là, car ressentir un profond chagrin au moment de la mort de sa mère ou de son époux est dans l'ordre de la vertu. C'est sur le sentiment amoureux que pèsent le plus de contraintes, dans *La princesse de Clèves*, et cela va de pair avec une grande retenue en ce qui concerne les marques de l'amour qui s'inscrivent à la surface de l'être. Le sentiment amoureux, dans cette nouvelle, n'est jamais bon pour l'être : il est d'abord combattu en tant qu'il met en danger l'épouse vertueuse qu'est la princesse de Clèves, mais il est encore combattu alors que, la jeune femme étant veuve, elle peut donner libre cours à son affection pour M. de Nemours sans choquer « ni la vertu, ni la bienséance »²⁰⁴. Lorsque ce dernier parvient à la voir chez M. le vidame, le narrateur affirme : « Mme de Clèves céda pour la première fois au penchant qu'elle avait pour M. de Nemours et » elle le regarda « avec des yeux pleins de douceur et de charmes »²⁰⁵. Ainsi, la seule fois où elle laisse son amour s'exprimer sans entrave, son regard est plein de 'douceur'. Ce qualificatif est étonnant, car la douceur renvoie à une certaine modération qui va mal avec la violente passion qu'elle éprouve pour M. de Nemours. Nous sommes loin des regards 'languissants et passionnés' qu'Éléonor accorde au duc de Misnie ! Et il ne faut pas croire que la princesse de Clèves donne libre cours à d'autres caractères corporels amoureux au cours de cet entretien chez le vidame de Chartres où elle accepte enfin d'avouer son amour à M. de Nemours : nous n'avons pas été en mesure de relever autre chose qu'un rougissement et un sourire. À la fin de l'entretien, alors que son amant se jette à ses pieds, lui faisant voir, « et par ses paroles, et par ses pleurs, la plus vive et la plus tendre passion dont un cœur ait

²⁰⁴ *Ibid.*, p.192.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 183.

jamais été touché »²⁰⁶, elle regarde ce dernier les yeux « un peu grossis par les larmes »²⁰⁷. Il y a donc un réel décalage entre les symptômes amoureux manifestés par M. de Nemours et ceux manifestés par la princesse de Clèves au moment de cette scène d'aveux. Que peut donc signifier ce décalage, alors que la force de la passion qui unit la jeune femme à ce prince n'est jamais démentie par le narrateur, qui évoque, au cours de son récit, « la violence de l'inclination »²⁰⁸ qui entraîne son héroïne vers M. de Nemours ? Si les caractères corporels de la passion de la princesse de Clèves sont si ténus, c'est parce que cette dernière refuse de donner libre cours à son émotion, alors même qu'elle affirme à M. de Nemours : « Je crois devoir à votre attachement la faible récompense de ne vous cacher aucun de mes sentiments et de vous les laisser voir tels qu'ils sont »²⁰⁹. 'Laisser voir ses sentiments tels qu'ils sont', cette entreprise est impossible à notre héroïne car cela reviendrait à se laisser aller à une émotion qu'elle considère véritablement dangereuse pour elle : « Je sais », affirme la jeune femme à son amant, « que vous êtes libre, que je le suis, et que les choses sont d'une sorte que le public n'aurait peut-être pas sujet de vous blâmer, ni moi non plus, quand nous nous engagerions ensemble pour jamais. Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels ? Dois-je espérer un miracle en ma faveur et puis-je me mettre en état de voir certainement finir cette passion dont je ferais toute ma félicité ? »²¹⁰. L'amour est à fuir, pour la princesse de Clèves, parce qu'il est un sentiment sur lequel on ne peut pas compter. Et la fin de la nouvelle donne raison à la

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 187.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

jeune femme : si M. de Nemours « fit tout ce qu'il put imaginer de capable de la faire changer de dessein », il n'en demeure pas moins que « le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion »²¹¹. Il y a donc une dévalorisation du sentiment amoureux, dans cette nouvelle de Madame de Lafayette, qui va de pair avec un contrôle presque systématique des marques de l'affection qui pourraient s'inscrire à la surface de l'être.

Dans *Éléonor d'Yvrée*, au contraire, nous remarquons une grande valorisation de l'amour qui va de pair avec une absence de retenue quant aux symptômes liés à ce sentiment. On pourrait objecter à juste titre que la romancière prétend, dans l'« Avertissement » placé en tête de la nouvelle, « présenter au public un tableau des malheurs de cette passion » en mettant ses « héros dans une situation si triste qu'on ne leur porte point d'envie »²¹². Ainsi, le récit s'achève sur cette évocation du duc de Misnie qui « portait dans le cœur une douleur dont rien ne le pouvait distraire » cependant qu'Éléonor, nous l'avons vu, « fût toujours malheureuse par la passion qu'elle avait dans le cœur »²¹³. Néanmoins, et ces deux passages que nous venons de citer soutiennent notre affirmation, ce destin malheureux de l'amour n'empêche pas ce dernier d'être représenté comme un sentiment qui grandit l'homme. Comment ne pas comparer cette fin d'*Éléonor d'Yvrée* à la fin de *La princesse de Clèves* ? Comment ne pas remarquer l'opposition entre la passion d'Éléonor et du duc de Misnie qui survit à leur séparation inexorable et la passion de la princesse de Clèves et de M. de Nemours qui est vaincue en ce qui concerne la jeune femme et qui finit par s'éteindre en ce qui concerne le jeune homme ? Dans la nouvelle de Catherine Bernard, on peut compter

²¹¹ *Ibid.*, p. 195.

²¹² BERNARD, Catherine, « Avertissement », dans *op. cit.*, p. 1653.

²¹³ *Ibid.*, p. 960.

sur l'amour, dans la mesure où rien ne saurait en venir à bout. Cela fait de cette passion un mouvement qui grandit l'âme car il lui confère puissance et constance. Ainsi, nous ne sommes pas pleinement en accord avec Monique Vincent lorsqu'elle écrit, à propos d'*Éléonor d'Yvrée* : « il en ressort une conception amère de la passion, accordée aux vues morales d'une époque qui s'est détachée des belles illusions de l'héroïsme romanesque »²¹⁴. Il nous semble que cette affirmation s'applique mieux à *La princesse de Clèves* qu'à la nouvelle de Catherine Bernard. Dans cette dernière, l'amour apporte la douleur, certes, mais cela ne va pas de pair avec une conception désenchantée du sentiment amoureux. On croit plus que jamais en ce dernier, et c'est justement parce qu'on y croit qu'on l'envisage dans la douleur. Car, si, comme l'affirme Senault, « l'amour est l'unique passion qui nous agite », « tous ces mouvemens qui troublent nôtre âme » n'étant « que des amours déguisez »²¹⁵, comment tous ces amours qui agitent l'être peuvent-ils s'accorder ? Il faut forcément une 'instance supérieure' qui règle le désordre susceptible d'être provoqué par tant d'élan vers des biens pas toujours compatibles. Cette 'instance supérieure', chez Senault, c'est la raison, capable de « modérer et de conduire »²¹⁶ les passions. Mais dans *Éléonor d'Yvrée*, puisque rien n'est susceptible de modérer la passion, l'amour tout puissant pour le duc de Misnie s'oppose à l'amour non moins puissant pour Matilde et pour le devoir, et l'être, incapable de satisfaire tant de mouvements opposés, ne peut qu'éprouver de la douleur.

Il y a donc une valorisation du sentiment dans *Éléonor d'Yvrée*, qui va de pair avec une absence de retenue quant aux symptômes physiques de la passion.

²¹⁴ VINCENT, Monique, « Notice » à BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 1652.

²¹⁵ SENAULT, Jean-François, *op. cit.*, Première partie, Premier traité, p. 57.

²¹⁶ *Ibid.*, Première partie, Troisième traité, p. 106-107.

Cependant, l'émotion, en tant qu'elle est susceptible de se heurter à la passion d'autrui, n'est pas sans danger pour l'être : nous avons vu, en effet, comment la duchesse de Misnie, découvrant la passion unissant nos deux héros, tente de séparer ces derniers, leur amour s'opposant à ses ambitions. Montrer sa passion à certaines personnes constitue donc un réel danger, mais dans ces cas-là, encore, il n'y a pas de retenue des caractères corporels de la passion : Éléonor, par exemple, regarde son amant « d'une manière languissante et passionnée »²¹⁷ alors qu'elle est en présence de son mari. Les seuls symptômes retenus en présence de personnes qui ne doivent pas être dans la confidence de la passion sont les plus éloquents, c'est-à-dire les larmes, les embrassements, et le fait de se jeter aux pieds de l'être aimé. Et encore, notre héroïne « ne put retenir » bien longtemps « ses larmes »²¹⁸ face à son frère qui la conduisait chez le comte de Retelois ! En fait, le fait qu'on ne puisse pas retenir les symptômes de ses émotions dans *Éléonor d'Yvrée* et le fait qu'on ne cherche pas à retenir ces derniers ont la même cause : la toute-puissance de la passion. Mais cette incapacité à contrôler les marques que le sentiment inscrit à la surface de l'être met assez rarement l'individu en danger. Nous l'avons vu, le comte de Retelois ne remarque pas le moindre des regards langoureux jetés par notre héroïne à son amant. Les symptômes physiques de l'émotion n'étant généralement perceptibles que dans une série de signes, seuls quelques 'privilegiés' y ont accès. Si la duchesse de Misnie est en mesure de voir la tendresse qui unit son fils à Éléonor, c'est parce qu'elle remplit des conditions très précises : elle occupe, du fait de l'intimité partagée avec les deux jeunes gens et de l'ambition qu'elle place en son fils, la juste place qui lui permet

²¹⁷ BERNARD, Catherine, *op. cit.*, p. 959.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 937.

d'être réceptive aux marques de l'amour inscrites sur ces derniers. Dans *La princesse de Clèves*, le danger est beaucoup plus sensible, dans la mesure où la moindre modification du corps est remarquée aisément par autrui : lorsque la princesse de Clèves, parlant avec Mme la Dauphine, posa les yeux sur le duc de Nemours en train de dérober son portrait, « 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 »²¹⁹. De même, « la douleur qu'eut (...) (M. de Nemours) de trouver toujours cette même continuation des rigueurs en Mme de Clèves fut si violente qu'il en pâlit dans le même moment. Mme de Mercœur lui demanda s'il se trouvait mal »²²⁰. Ce dernier exemple est particulièrement intéressant, car il présente une situation semblable à celle d'*Éléonor d'Yvrée* déjà maintes fois évoquée au cours de laquelle notre héroïne apprend de son frère qu'elle est destinée au comte de Retelois. Dans les deux cas, nous avons une douleur qui ne peut être contenue face à une personne qui ne s'attend pas à une telle réaction. Or, le frère d'Éléonor ne remarque pas moindrement le trouble de sa sœur, alors que Mme de Mercœur note immédiatement le changement de visage de M. de Nemours. Et ce changement n'a rien à voir avec un caractère corporel spectaculaire comme peut l'être la pâmoison. Il est vrai, cependant, que cette pâleur du jeune homme ne conduit pas autrui à la passion ressentie par ce dernier. À quoi conduit-elle, alors ? Elle conduit à une question : Mme de Mercœur demande à M. de Nemours s'il se trouve mal, de même que Mme la Dauphine, face au trouble de la princesse de Clèves, lui demande tout haut ce qu'elle regarde. Ainsi, le symptôme de la passion, dans cette nouvelle de Madame de Lafayette, représente un grand danger dans la mesure où il éveille l'attention d'autrui : il provoque chez autrui un processus de

²¹⁹ LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p. 93.

²²⁰ *Ibid.*, p. 172.

questionnement qui peut mener ce dernier à l'émotion ressentie. Et nous avons vu qu'au contraire, dans *Éléonor d'Yvrée*, les transformations physiques liées aux émotions ne provoquent pas le questionnement d'autrui : elles mènent ce dernier à une passion s'il exerce la juste attention ; elles le conduisent à une maladie ou restent invisibles si l'attention d'autrui est insuffisante. Dans la nouvelle de Catherine Bernard, le caractère corporel de l'émotion a donc une chance sur trois de mener à la passion²²¹. Deux fois sur trois, il n'éveille pas le moindre soupçon quant à l'existence de la passion. Dans *La princesse de Clèves*, par contre, le symptôme physique est toujours susceptible de mener à la passion, dans la mesure où il n'a pas besoin de rencontrer l'attente d'autrui pour être remarqué et éveiller les soupçons de ce dernier. Ainsi, alors qu'on retrouve, dans *Éléonor d'Yvrée* une conception toute rhétorique du caractère physique de l'émotion qui voit en ce dernier un faire-valoir, prépondérant certes, mais faire-valoir tout de même d'un certain discours, on remarque dans *La princesse de Clèves* une tendance du symptôme à se libérer de son contexte d'énonciation pour devenir un langage autosuffisant. Si le narrateur de cette nouvelle voit dans le caractère corporel de l'émotion un tel danger, c'est parce qu'il est convaincu qu'il constitue presque un aveu en lui-même. Bien sûr, le symptôme ne mène à une passion en particulier que dans la mesure où il s'inscrit dans une série de signes, mais il est néanmoins susceptible de faire signe de manière tout à fait autonome : il ne renverra pas alors à une passion particulière mais à son éventualité. Cette tendance à détacher l'*actio* de son contexte d'énonciation est déjà présente, de manière encore plus radicale, dans le traité de Senault. Ce dernier affirme, en effet, que le visage est une partie de l'homme « où l'on découvre tous les mouvemens qui

²²¹ À l'exception, bien entendu, des trois caractères corporels les plus éloquents que sont les larmes, les embrassements, et le fait de se jeter aux pieds de l'être aimé. C'est derniers conduisent toujours à la passion, quelle que soit l'attention d'autrui, nous l'avons vu. Nous évitons de le répéter afin de ne pas trop alourdir notre propos.

l'agitent ; il ne se peut rien passer de grand dans l'ame, qui n'éclate dans les yeux, ou qui ne se remarque sur le front »²²². Comme si les marques inscrites à la surface du corps disaient la passion indépendamment de tout contexte. Ainsi, le fait que le symptôme est susceptible de faire signe en lui-même, et non pas uniquement en tant qu'il complète et qu'il est complété par d'autres éléments, rend d'autant plus nécessaire le contrôle des caractères corporels de l'émotion.

Mais comment la feinte est-elle envisageable, pour un narrateur qui croit que la moindre modification du corps liée à une passion éveille les soupçons d'autrui ? Comment cacher ce mouvement de l'âme qui se démasque aussi facilement ? Ce problème, tous les auteurs affirmant haut et fort l'adéquation entre intériorité et extériorité de l'être ont tenté de le résoudre. Et, à chaque fois, puisqu'on croit que la passion a forcément partie liée avec le visible, la feinte n'est envisageable que dans la mesure où l'on parvient à changer son cœur. Revenons, dans un premier temps, à Quintilien. « L'essentiel », affirme ce dernier, « pour émouvoir les sentiments, est d'être ému soi-même »²²³. Convaincre autrui d'une passion revient donc à ressentir cette passion. Ainsi l'orateur ne doit pas tenter de reproduire les caractères corporels de la passion qu'il veut inspirer au juge. Il faut en revanche qu'il soit « apte à se représenter de la façon la plus vraie les choses, les paroles, les actions » afin d'être véritablement ému. « Je me plains qu'un homme a été tué », dit le rhéteur, « ne pourrai-je me représenter tout ce qui a dû vraisemblablement se produire dans la réalité ? Voir l'assassin bondir brusquement ? La personne traquée pâlir, crier, demander grâce ou fuir ? Ne verrai-je pas l'assaillant frapper, la victime tomber ? N'aurai-je pas présents à l'esprit le sang, et la pâleur, et les gémissements, et enfin la

²²² SENAULT, Jean-François, *op. cit.*, p. 3.

²²³ QUINTILIEN, *op. cit.*, VI, 2, 26.

bouche ouverte, pour la dernière fois, de l'agonisant ? De la procédera la clarté, (...) et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes »²²⁴. C'est ainsi que Quintilien parvient à envisager la feinte sans remettre en question l'accord entre intériorité et extériorité. Et les traités du XVII^e siècle reprennent cette conception rhétorique de la feinte. Ainsi, le courtisan de Faret « sçaura feindre, il sçaura desguiser »²²⁵ dans la mesure où il sera maître de lui-même et saura « commander » à ses « propres affections »²²⁶. De même, le chevalier de Méré affirme que pour persuader une Dame de son amour, il la « faut aimer »²²⁷. La feinte n'est donc convaincante que dans la mesure où elle se sert « d'un moyen réel et véritable »²²⁸ : par exemple, « un homme se croit fort bien auprès d'une dame, qui néanmoins ne fait que semblant de l'aimer. Il prend congé d'elle pour aller à l'armée, et cette dame s'afflige, elle pleure, elle devient jaune, elle tombe en langueur, enfin elle est si sensiblement touchée qu'on diroit qu'elle va mourir. Si cet homme n'en descouvre la cause, plus il se connoitra en veritable douleur, plus il sera persuadé de sa bonne fortune. Mais si tout cela se fait pour un autre qui parte en mesme temps, et pour le mesme voyage, celui que cette dame trompe ne se desabusera pas aisément »²²⁹. Si nous nous penchons sur *De l'usage des passions* de Senault, nous constatons que la feinte s'envisage également dans une parfaite adéquation entre intériorité et extériorité. « Les Politiques », affirme le moraliste, « ne sont jamais plus

²²⁴ *Ibid.*, VI, 2, 31-32.

²²⁵ FARET, Nicolas, *op. cit.*, p. 166.

²²⁶ *Ibid.*, p. 165.

²²⁷ MÉRÉ, chevalier de, *op. cit.*, « De l'esprit », p. 76.

²²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²²⁹ *Ibid.*, p. 76.

empêchez que quand ils traitent avec un homme qui parle avec froideur, et qui maîtrise si bien ses affections qu'elles ne paroissent point sur son visage, et n'éclatent point par ses actions, ny par ses paroles »²³⁰. Là encore, feindre de ne ressentir aucune passion n'est pensable que dans la mesure où on est capable d'agir sur le sentiment en le modérant. Enfin, René Descartes dit très clairement que « toutes les actions, tant du visage que des yeux, peuvent être changées par l'âme lorsque, voulant cacher sa passion, elle en imagine fortement une contraire »²³¹. D'après le philosophe, nos passions peuvent être indirectement excitées ou ôtées par l'action de notre volonté, « par la représentation des choses qui ont coutume d'être jointes avec les passions que nous voulons avoir, et qui sont contraires à celles que nous voulons rejeter »²³². Nous venons donc de constater que, pour les théoriciens du XVII^e siècle, effacer ou inscrire les marques d'une passion à la surface de l'être est un travail qui s'exerce sur le sentiment lui-même, et non pas sur ses effets. C'est ainsi que le narrateur de *La princesse de Clèves* dit de M. de Nemours que, « revenant de son premier trouble », il « se rendit maître tout d'un coup de son esprit et de son visage »²³³. C'est ainsi également que la princesse de Clèves, qui a bien du mal à maîtriser, dans un premier temps, la violence de la passion qu'elle éprouve pour M. de Nemours, pense qu'il n'y a « de sûreté pour elle qu'en s'éloignant »²³⁴. Si la jeune femme se réfugie dans sa maison de Coulommiers à plusieurs reprises au cours du récit, c'est parce que c'est le

²³⁰ SENAULT, Jean-François, *op. cit.*, p. 139.

²³¹ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 112.

²³² *Ibid.*, p. 68.

²³³ LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p. 141.

²³⁴ *Ibid.*, p. 94.

seul moyen pour elle de cacher les marques de son affection en attendant de reprendre le contrôle de son âme.

Mais cette idée d'une feinte qui n'est possible que dans la mesure où l'on change son cœur est extrêmement difficile à accepter. Cela voudrait dire, par exemple, que le courtisan contraint de ressentir certaines passions valorisées tout en cachant d'autres passions mal vues devrait travailler sans relâche pour changer son naturel... Est-ce vraiment envisageable ? Faret a bien senti le problème puisqu'il admet que « c'est bien certes une facheuse contrainte à une ame libre d'estre souvent parmy des humeurs si diferantes & si contraires à la sienne, & quelque habile & complaisant que soit un homme, il est bien difficile qu'à la fin il n'engendre du chagrin à se contrefaire ainsi, & se donner si souvent la torture. Mais aussi lors qu'il se trouvera parmy d'honnestes gens, (...) il se recompensera pleinement de ses mauvaises heures. Là il pourra en toute liberté laisser agir son inclination naturelle »²³⁵. De même, l'acteur censé représenter de manière convaincante toute une palette de sentiments l'espace d'un spectacle peut-il se mettre en condition de ressentir tant d'émotions en si peu de temps ? D'après Lucie Desjardins, « il faudra attendre un Diderot et un François Riccoboni pour s'opposer aux positions (...) qui prônent toujours la participation émotionnelle de l'acteur dans le jeu dramatique »²³⁶. Autre problème posé par cette conception de la feinte qui maintient l'accord entre l'intérieur et l'extérieur : comment, si on est brusquement ému, est-on en mesure de se représenter des choses contraires à la passion qu'on ressent afin de la cacher ? Descartes reconnaît que notre volonté n'a aucun pouvoir sur nos passions tant que « l'émotion du sang et des esprits » n'est pas apaisée. « Le plus que la volonté puisse faire pendant que cette

²³⁵ FARET, Nicolas, *op. cit.*, p. 173-174.

²³⁶ DESJARDINS, Lucie, *op. cit.*, p. 247.

émotion est en vigueur », affirme le philosophe, « c'est de ne pas consentir à ses effets et de retenir plusieurs des mouvements auxquels elle dispose le corps »²³⁷. Cette dernière remarque est fort intéressante, car, pour une fois, le travail de la volonté s'exerce directement sur les effets de l'émotion. Ainsi, nous voyons poindre, dans *Les passions de l'âme*, l'idée d'une possible rupture entre intériorité et extériorité dans la feinte. Et il en est de même dans *La princesse de Clèves* : il semblerait, à plusieurs reprises, que le narrateur tende à disjoindre mouvement de l'âme et expression physique de ce dernier. Ainsi, alors que « la passion de M. de Nemours pour Mme de Clèves fut d'abord si violente qu'elle lui ôta le goût et même le souvenir de toutes les personnes qu'il avait aimées et avec qui il avait conservé des commerces pendant son absence », « il prit une conduite si sage et s'observa avec tant de soin que personne ne le soupçonna d'être amoureux de Mme de Clèves »²³⁸. Ici, il y a véritablement opposition entre la violence d'une passion, d'une part, et la sagesse d'une conduite, d'autre part. De même, lorsqu'il est dit de l'héroïne du récit qu'elle « ne faisait pas semblant d'entendre ce que disait le prince de Condé, mais (qu') elle l'écoutait avec attention »²³⁹, on a le sentiment d'une fracture entre ce qui est montré et ce qui est caché. Mais ce qui domine, c'est l'absence de précision en ce qui concerne le moyen de parvenir à une feinte. En effet, entre M. de Nemours qui se rend maître de son visage en même temps que de son esprit et la princesse de Clèves qui porte un intérêt extrême aux paroles du prince de Condé sans rien en laisser paraître, il y a de nombreuses évocations de feintes pour lesquelles on ne sait absolument pas si elles respectent l'adéquation entre intériorité et extériorité ou pas. Par exemple, lorsque le

²³⁷ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 69-70.

²³⁸ LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p. 56.

²³⁹ *Ibid.*, p. 58.

narrateur affirme : « (Mme de Clèves) évitait (...) la présence et les yeux de M. de Nemours avec tant de soin qu'elle lui ôta quasi toute la joie qu'il avait de se croire aimé d'elle. Il ne voyait rien dans ses actions qui ne lui persuadât le contraire »²⁴⁰, comment notre héroïne parvient-elle à si bien cacher cet amour qu'elle a si souvent eu du mal à dissimuler au cours du récit ? Est-elle en train d'acquérir un contrôle sur sa passion ? Ou bien sa volonté, fortifiée par « la confiance »²⁴¹ que lui témoigne son époux, parvient-elle, ce jour-là, à retenir particulièrement bien les effets de son émotion ? Rien, dans le texte, ne nous permet de trancher, et cette indétermination est fort représentative d'une hésitation qui demeure, à la fin du XVII^e siècle, quant à l'adéquation entre intériorité et extériorité. Ainsi la nouvelle de Catherine Bernard, puisqu'elle réaffirme fortement l'idée que les mouvements de l'âme et les mouvements du corps vont de pair, correspond à une « volonté d'effacer le soupçon » portant « sur l'accord entre l'intérieur et l'extérieur »²⁴² qui marque cette période.

Mais, quel que soit le rapport qu'entretient l'extérieur avec l'intérieur au cours de la feinte, dans *La princesse de Clèves*, il y a toujours quelque chose qui se dérobe au regard. Ce quelque chose, c'est la passion ressentie ou telle qu'elle serait ressentie si on se laissait aller à son 'inclination naturelle', pour reprendre l'expression de Nicolas Faret. Dans le cas d'un homme en colère qui retient les marques de sa colère, la limite de la rupture se situe à la frontière entre le visible et l'invisible. Dans le cas d'un homme triste qui feint le bonheur en imaginant des objets plaisants, la fracture est au cœur même de l'invisible. L'espace intérieur est alors partagé entre la passion

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

²⁴¹ *Ibid.*.

²⁴² BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 194.

qu'on se permet de ressentir et celle qui, momentanément écartée, revient spontanément dès que la volonté se relâche. Mais dans les deux cas, la feinte permet de cacher l'émotion telle qu'elle se manifeste de manière immédiate dans l'être, et on ne peut plus, dans ces conditions, accorder foi à ce qu'on voit. En effet, à partir du moment où les actions du corps peuvent « aussi bien servir à dissimuler » les « passions qu'à les déclarer »²⁴³, comment ne pas se méfier des caractères corporels de l'émotion ? C'est ainsi que la nouvelle de Madame de Lafayette, qui est un récit de la feinte, est aussi un récit de l'opacité du symptôme de la passion. Alors que dans *Éléonor d'Yvrée*, nous l'avons vu, les personnages ne butent jamais sur les manifestations physiques de l'émotion, les héros de *La princesse de Clèves* ne cessent de s'y arrêter, remettant en question la signification réelle de ces dernières. La scène la plus significative à ce sujet est celle des aveux. M. de Nemours, caché, surprend une conversation entre M. et Mme de Clèves. Cette dernière avoue à son époux vouloir s'éloigner de la cour car elle éprouve à l'égard de quelqu'un des sentiments qui sont indignes de sa condition d'épouse. M. de Clèves supplie alors sa femme de lui donner le nom de l'homme qu'elle aime. Cette dernière refuse de répondre à son mari et le narrateur affirme, à propos de M. de Nemours qui observe toujours la scène en cachette : « son esprit s'égarait à chercher celui dont Mme de Clèves voulait parler. Il avait cru bien des fois qu'il ne lui était pas désagréable et il avait fait ce jugement sur des choses qui lui parurent si légères dans ce moment qu'il ne put s'imaginer qu'il eût donné une passion qui devait être bien violente pour avoir recours à un remède si extraordinaire »²⁴⁴. 'Ces choses qui paraissent si légères dans ce moment' à M. de Nemours, ce sont les symptômes de la passion de Mme de Clèves. Et ce qu'il y a de

²⁴³ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 112.

²⁴⁴ LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p. 130.

remarquable, c'est que ces derniers ont une valeur toute relative. Légers en cet instant comparés au 'remède extraordinaire' de la princesse, ils avaient jusqu'à présent paru suffisamment conséquents à M. de Nemours pour faire « juger à ce » dernier qu'il n'« était pas indifférent »²⁴⁵ à la jeune femme. La valeur du caractère corporel de la passion, loin d'être une donnée absolue, est donc fréquemment remise en question. C'est ainsi que Mme de Clèves peut un jour ne pas « douter » de l'amour de M. de Nemours au regard de ses « actions »²⁴⁶, et croire peu de temps après qu'elle s'est « trompée dans tout ce qu'elle » a « pensé des sentiments de ce prince »²⁴⁷, lorsqu'elle apprend qu'on a soupçonné ce dernier « d'avoir une grande passion pour la reine dauphine »²⁴⁸. De même, « les soins » que notre héroïne prodigue à son époux mourant « et son affliction » paraissent à ce dernier « quelquefois véritable », mais « quelquefois » aussi « des marques de dissimulation et de perfidie »²⁴⁹.

Dans *La princesse de Clèves*, on doute donc que le symptôme physique de l'émotion conduise à cette dernière, et en même temps, on en est convaincu au point de fuir la cour pour se dérober aux regards d'autrui. Cette contradiction, nous l'avons retrouvée dans les traités de civilité déjà cités. Lorsque le chevalier de Méré affirme qu'il convient de « rechercher » certaines passions « qui donnent bon air » et d'éviter celles « qui nuisent toujours »²⁵⁰, tout en s'accoutumant à « connoître les sentimens et les pensées » des personnes qu'on entretient « par des signes presque

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁴⁸ *Ibid.*.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 173-174.

²⁵⁰ MÉRÉ, chevalier de, *op. cit.*, « Des agrémens », p. 49.

imperceptibles »²⁵¹, il tient des propos contradictoires. Comment prétendre retracer la vérité dissimulée chez autrui tout en contrôlant si bien ses propres passions qu'on ne laisse voir que ce qu'on veut bien laisser voir ? Comment affirmer que « la vérité se persuade si aisément », et mettre en scène une princesse qui, ayant dit la vérité à son mari, se voit répondre « je ne sais, si je me dois laisser aller à vous croire »²⁵² ? Il y a là un paradoxe troublant qui semble être celui de la seconde moitié du XVII^e siècle. En effet, nous avons vu combien la transparence des apparences est essentielle pour le courtisan, car elle lui permet de garder le contrôle sur les individus qui l'entourent. Mais, paradoxalement, cette transparence qui lui est si nécessaire en ce qui concerne autrui, lui devient importune en ce qui le concerne. Cela donne lieu à un discours contradictoire qui clame que l'être extérieur conduit assurément à l'être intérieur tout en affirmant que cela peut ne pas être le cas. Ainsi, la nouvelle de Madame de Lafayette semble davantage ancrée dans les contradictions de son époque que le récit de Catherine Bernard. Ce dernier, en réaffirmant la transparence du symptôme de l'émotion et en ignorant son opacité, semble vouloir faire oublier à ses lecteurs qu'ils ne parviennent plus à croire ce qu'ils voient.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁵² LAFAYETTE, Madame de, *op. cit.*, p. 176.

Conclusion

En conclusion, notre nouvelle, en tant qu'elle est celle du sujet qui ne parvient pas à contrôler les marques de son émotion, est celle de la passion dans toute sa vigueur : « acquérir un pouvoir absolu sur ses passions »²⁵³ qui serait possible d'après Descartes, qui serait possible à la lecture de *La princesse de Clèves*, n'a pas sa place dans *Éléonor d'Yvrée*. Nous l'avons vu, la vertu elle-même devient passion dans ce court récit, et rien ne semble pouvoir s'opposer au flot impérieux de l'émotion : on est loin de la passion rangée « sous l'empire de la raison »²⁵⁴ préconisée par Senault.

Puissance extraordinaire de la passion, donc, qui, par le biais des transformations qu'elle inscrit à la surface de l'être, se donne les moyens de se rapprocher du but vers lequel elle tend. Moyens extrêmement efficaces car rhétoriques : la moindre transformation susceptible d'être appréhendée par autrui agit en faveur de l'émotion, dans la mesure où elle rallie autrui à sa cause. Jamais les caractères corporels des passions tels qu'ils sont représentés dans l'œuvre de Marin Cureau de La Chambre ne confèrent à la passion une telle puissance, car il y en a peu qui servent réellement l'émotion. Bon nombre des symptômes sont « des recours bien inutiles à l'âme, et qui ser(vent) plus à marquer sa précipitation, son aveuglement, qu'à obtenir ce qu'elle s'est proposé »²⁵⁵.

²⁵³ DESCARTES, René, *op. cit.*, p. 74.

²⁵⁴ SENAULT, Jean-François, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁵ LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *op. cit.*, Amsterdam, A. Michel, 1658, Vol. I, p. 12.

Tout le problème réside dans le fait que cette puissance du caractère corporel en tant qu'il est éloquent dépend largement d'autrui. C'est ce dernier qui, par sa position, sera en mesure ou pas de recevoir le signal envoyé par l'émotion. Tout symptôme est susceptible d'agir pleinement sur autrui en provoquant sa compassion, mais à condition qu'autrui s'attende à l'existence de la passion. Il y a bien les caractères corporels les plus éloquents que sont les larmes, le fait de se jeter aux pieds de l'être aimé ou les embrassements qui n'ont pas besoin de rencontrer l'attente d'autrui pour dire la passion, mais ces symptômes sont justement trop éloquents, si bien qu'ils sont souvent à proscrire en tant que gestes interdits par le code de la bienséance ou en tant que gestes susceptibles d'attirer l'attention de ceux que la passion ne gagne pas à mettre dans la confiance. Ce qui donnait donc puissance au caractère corporel de la passion dans *Éléonor d'Yvrée*, le fait que sa capacité d'agir réside dans sa capacité à rendre la passion visible, lui confère en même temps sa faiblesse, car elle le rend dépendant d'un regard d'autrui qui n'est pas toujours assez attentif pour recevoir justement le message. Le seul symptôme de la passion dont le bon fonctionnement ne dépend pas d'autrui, dans notre nouvelle, est la mort : cette dernière permet en effet de mettre fin au mal, c'est-à-dire d'agir directement sur l'objet de la passion, sans passer par autrui. La passion n'est donc pleinement puissante qu'au détriment de l'être.

Mais, quand bien même l'émotion bénéficie de l'attention suffisante pour toucher profondément autrui par le biais des transformations qu'elle inscrit à la surface du corps, elle est loin d'avoir gagné la partie, car il lui faut encore provoquer l'action d'autrui, et cela ne va pas de soi, dans *Éléonor d'Yvrée*. En effet, cette action d'autrui ne se fait que dans la mesure où elle n'est pas incompatible avec les gestes réclamés par les autres inclinations qui dominent en autrui. C'est là, paradoxalement, une

conséquence de la toute-puissance de la passion : dominant l'être de manière quasi absolue, une nouvelle émotion s'ajoute aux anciennes sans entamer leur vigueur. Cela provoque, au mieux une action, quand la majorité des émotions réclament des mouvements compatibles, au pire la paralysie de l'être, quand des inclinations qui demandent des gestes incompatibles se trouvent à part égale.

La question du caractère corporel de la passion, dans notre nouvelle, soulève donc un paradoxe majeur que nous pourrions résumer ainsi : 'ce qui est utile à la passion lui nuit'. Ce paradoxe, nous l'avons croisé sous différentes formes tout au long de notre travail, mais à chaque fois, nous avons bien ce mouvement contradictoire qui conférait puissance en même temps qu'il en ôtait. Puissance persuasive, d'abord, du symptôme de la passion dans cette nouvelle, qui peut sembler étonnante en cette fin du XVII^e siècle marquée par la méfiance à l'encontre du caractère corporel de la passion. Ce soupçon qui porte sur la sincérité des apparences est lié à la banalisation de la feinte. Feindre de ressentir ou de ne pas ressentir une passion est une nécessité pour l'individu, car, si quelques émotions sont à rechercher, la plupart sont considérées comme dangereuses pour l'être. On estime qu'elles nuisent à son succès, qu'elles le livrent à ses ennemis, et qu'elles sont des mouvements de l'âme peu dignes de confiance. Comment, dans une société où chacun tente de contrôler ce qu'il ressent, peut-on encore se fier aux apparences ? « Alors, une plainte se fait entendre, puis, de plus en plus nettement, un reproche grandit au sein même de toute cette littérature qui a fait de l'agrément discret de la conversation son objet : les apparences sont devenues opaques, on ne sait plus à qui on a affaire »²⁵⁶. Or, dans *Éléonor d'Yvrée*, la conviction toute rhétorique du langage du corps en tant qu'il est le plus apte à dire l'être intérieur est pleinement maintenue. Puissance, donc de ce langage, mais qui, en tant que

²⁵⁶ COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *op. cit.*, p. 194.

langage, a besoin d'un destinataire. Et c'est là que le bât blesse, car le public cher à l'orateur, ce public qui par ses réactions est garant de la qualité d'un discours, ce public fait bien souvent défaut. L'attention d'autrui nécessaire à la transmission du message est souvent absente, et le caractère corporel, tout-puissant car toujours susceptible d'agir en tant qu'il rend visible la passion, devient du même coup impuissant, car dépendant du regard d'autrui, il ne peut rien si ce dernier ne répond pas. C'est cette attention que l'orateur a forcément de la part d'un public venu pour l'écouter, que les personnages de notre nouvelle ne parviennent pas toujours à trouver. S'ils ne parviennent pas à la trouver, c'est essentiellement parce qu'autrui est un être de passion lui aussi. Dans cette nouvelle où le symptôme ne permet pas d'agir directement sur l'objet de sa passion, il reste à cette dernière l'immense pouvoir de rallier autrui à sa cause. Il lui reste l'immense pouvoir de l'éloquence, mais dans un monde où elle est si puissante qu'elle rend bien souvent autrui aveugle, et quand elle ne le rend pas aveugle, elle le paralyse.

Il semblerait donc qu'en cette fin de XVII^e siècle, la puissance de l'*actio* soit remise en question de deux manières : une première manière plus liée à l'observation des mécanismes de la vie de cour, et qui constate que là où l'on domine trop par calcul ses émotions, donc là où la raison bloque toute spontanéité, il devient difficile de se fier aux apparences. Une seconde forme de remise en question qui, valorisant la place occupée par le sentiment dans les êtres, affirme que le langage du corps, trouvant peu de disponibilité en autrui, a bien du mal à agir sur ce dernier. Mais cette nouvelle, en même temps qu'elle fait le constat désespéré de l'impuissance des transformations qui marquent le corps des personnages, émeut le lecteur par la représentation de ces dernières. Paradoxe ultime soulevé par notre recherche qui montre que si le symptôme de la passion perd un peu de sa gloire passée en cette fin du XVII^e siècle, il continue à

fonctionner pour le lecteur en tant que lieu de reconnaissance très puissant. Le caractère corporel, lorsqu'il vise son lecteur, n'a pas d'autre but que de l'émouvoir : car le plaisir que ressent le lecteur à pleurer avec Éléonor, Matilde et le duc de Misnie est la preuve du talent de l'écrivain.

Bibliographie

CORPUS

BERNARD, Catherine, *Éléonor d'Yvrée* [1687], dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p. 929-960.

CORPUS CONNEXE

LAFAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves* [1678], Chronologie et préface par Antoine Adam, Paris, Flammarion, 1966.

SUR CATHERINE BERNARD

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, A.Colin, 1968, tome I, p. 292-295.

FONTENELLE, M. de, « Lettre de M. de Fontenelle sur le livre intitulé *Les Malheurs de l'amour* ou *Éléonor d'Yvrée* », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1653-1654.

KINSEY, Susan Rita, *Catherine Bernard : a study of fiction and fantasy*, Thèse, Columbia University, 1979.

NIDERST, Alain, « Catherine Bernard », dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Bordas, 1984.

PIVA, Franco, « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD, Catherine, *Œuvres*, sous la direction de Franco Piva, Paris et Fasano, Schena- Nizet, 1993, p. 15-47.

PLUSQUELLEC, Catherine, *L'œuvre de Catherine Bernard (Romans, Théâtre, Poésies)*, Thèse, Université de Rouen-Haute Normandie, 1984.

VINCENT, Monique, « Catherine Bernard », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1645-1648.

SUR ÉLÉONOR D'YVRÉE

GEVREY, Françoise, « *Éléonor d'Yvrée* ou la vie abstraite », dans *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, vol. 2, 1980, p.159-178.

PIVA, Franco, « Présentation » d'*Éléonor d'Yvrée*, dans BERNARD, Catherine, *Œuvres*, sous la direction de Franco Piva, Paris et Fasano, Schena-Nizet, 1993, p. 159-172.

VINCENT, Monique, « Notice » à *Éléonor d'Yvrée*, dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1649-1654.

THÉORIES DES PASSIONS

ANONYME LATIN, *Traité de physiognomonie*, Texte établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1981.

THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Les éditions du cerf, 1984, Tome 2, « Les passions de l'âme », Introduction et notes par Albert Plé.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme* [1649], Paris, Librairie Générale Française, 1990.

LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *L'art de connoistre les Hommes* [1659], Paris, Jacques D'Allin, 1662.

LA CHAMBRE, Marin Cureau de, *Les caracteres des passions* [1640], Amsterdam, A. Michel, 1658 et Paris, Jacques d'Allin, 1662.

SENAULT, Jean-François, *De l'usage des passions* [1641], texte rev. par Christiane Frémont, Paris, Fayard, 1987.

RHÉTORIQUE

ARISTOTE, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1932.

BARY, René, *La rhétorique françoise ou l'on trouve de nouveaux exemples sur les figures. Ou l'on traite à fond de la matiere des genres oratoires et ou le sentiment des puristes est rapporté sur les usages de nostre langue*, Paris, Pierre Le Petit, 1656.

CICERON, *De l'orateur*, Texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1922.

LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler* [1675], Amsterdam, Paul Marret, 1699.

LE MOYNE, Pierre, *Les peintures morales où les passions sont représentées par Tableaux, par Caractères et par Questions nouvelles et curieuses* [1640], Paris, François Mauger, 1669.

LESCLACHE, Louis de, *L'art de discourir des passions, des biens et de la charité ou une methode facile pour decouvrir les avantages qu'on peut recevoir de l'ordre des choses, & de celui des propositions qu'on en peut faire, où sont establies les premières connoissances qui sont necessaires à ceus qui veulent s'appliquer à l'étude de la philosophie*, Paris, Laurent Rondet, 1665.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, « Les belles lettres », 1976.

AUTRES TRAITÉS

FARET, Nicolas, *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris, Toussaincts du Bray, 1630.

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de, *La poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1640.

MÉRÉ, chevalier de, *Les discours. Des agréments, de l'esprit, de la conversation* [1671], Paris, Éditions Fernand Roches, 1930.

ÉTUDES CRITIQUES SUR LA SOMATIQUE DES PASSIONS AU XVII^e SIÈCLE

COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage*, Paris, Rivages, 1988.

DÉMORIS, René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », *Des mots et des couleurs*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 39-67.

DESJARDINS, Lucie, *Le théâtre du corps. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Thèse, Université du Québec à Montréal, 1998.

AUTRES ÉTUDES CRITIQUES

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996.

GODENNE, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

LAFOND, Jean, « Notice à Segrais », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, sous la direction de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997, p.1350-1353.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

PARRET, Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p.34-43.

THUILLIER, Jacques, « L' image au XVII^e siècle : de l'allégorie à la rhétorique des passions », dans *Word and image. A journal of verbal-visual enquiry*, London et New-York, Taylor et Francis, vol. 4, no 1, 1988, p. 88-98.

ZUBER, Roger, *Littérature française du XVII^e*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII^e siècle, Paris, Fayard, 1996.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

FURETIÈRE, Antoine, *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, La Haye, A. & R. Leers, 1690.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Gallimard, 1992.