

Trois scènes de bal dans le roman français
(« *La Princesse de Clèves* », « *Madame Bovary* »,
« *Le Ravissement de Lol V Stein* »)

MARIUS POPA¹

Abstract: *Three Ball Scenes in the French Novel (“La Princesse de Clèves”, “Madame Bovary”, “Le Ravissement de Lol V Stein”).* This article aims to analyze – in a comparative manner – three ball scenes from novels belonging to leading authors of French literature (Madame de Lafayette, Gustave Flaubert and Marguerite Duras), highlighting a series of dramatic mechanisms used by novelists in the construction of such a diegetic plot. If *La Princesse de Clèves* describes a ball that takes place in the royal court, with all the typical scenes of the time (embodied in a real mixture of intrigue and gallantry specific to the living environment of the actors, which make the topos of the novel itself become a collective character), *Madame Bovary* describes, instead, a ball animated by the high society of the nineteenth century, with all the specifics of the realistic episteme (the ball becomes here an opportunity to evoke the painful contrast between different living environments, which the heroine cannot access and which causes her, consequently, to take refuge in an imaginary universe). Much closer to the spirit of contemporaneity, *Le Ravissement de Lol V Stein*, the famous “nouveau roman”, relies on an image of the harmful and destructive ball, paying particular attention to the *psyche* of the characters. These novels lean – starting from this narrative pretext of the ball – on some love stories built through specific strategies of the theatre, which is, in essence, the central object of our analysis.

Keywords: ball scenes, French Novel, dramatic mechanisms, narrative pretext, love stories.

¹ *Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca. popaamarius@gmail.com.*

Jusqu'à une date récente, les bals ont constitué l'une des scènes les plus universelles de la dramaturgie sociale : depuis la cour des rois jusqu'aux cafés ouvriers, depuis les bals de promotion étudiante jusqu'à ceux des noces bourgeoises ou villageoises, ce cérémonial où se combinaient la parure, la danse, la musique et la mise en scène de soi a constitué un théâtre où alternativement chacun joue le rôle d'acteur et de spectateur : tour à tour on peut y être seul, former un couple, être en rivalité à trois, appartenir au groupe compact des danseurs ou à celui des spectateurs. Le bal distribue ainsi les rôles comme au théâtre : foule des spectateurs, troupe des comédiens, couple des protagonistes. Depuis le bal chez les Capulets de *Romeo and Juliet* de Shakespeare (1582), jusqu'au bal du *Gattopardo* de Luchino Visconti (1963), du théâtre au cinéma, le bal est un moment dramatique et spectaculaire à la fois. Mais les autres genres littéraires lui ont fait place aussi : de Vigny (« Le Bal », 1826) à Baudelaire (« Le serpent qui danse », 1857), de Théophile Gautier (« Après le bal », 1838) à Verlaine (« Au bal », 1890), les poètes français du XIX^e siècle ont chanté ce monde des apparences, onirique et trompeur, qui trouva à leur époque son apogée dans la société bourgeoise et populaire.

C'est au roman que nous allons nous intéresser ici, en retenant trois exemples de bals qui permettent de jalonner l'histoire de la littérature et de la société : un bal à la cour des rois, dans l'œuvre qui passe pour être le premier roman français moderne, *La Princesse de Clèves* (1678) ; un bal de la haute société du XIX^e siècle, dans *Madame Bovary* (1856), chef-d'œuvre du réalisme qui ouvrait la voie au roman contemporain ; enfin un bal dans le casino d'une cité balnéaire, celui qui ouvre *Le Ravissement de Lol V Stein*, célèbre « nouveau roman » de la seconde moitié du XX^e siècle (1964). Cet inventaire est assez varié en genre et en temps pour qu'on puisse en espérer une image représentative des thèmes et des formes de la scène de bal dans le roman français. Le terme de « scène » qui vient naturellement pour évoquer ce thème va nous fournir l'objet de notre démonstration : nous allons tâcher de montrer qu'il s'agit en effet d'une incrustation de type dramatique dans un ensemble narratif, que le bal est traité comme un théâtre, dont la scène est le lieu clos où se déroule l'événement, dans un cadre fermé et prestigieux (une salle du palais du Louvre, un salon dans un château normand, un « dancing » dans un casino de bord de mer) ; les personnages sont traités comme des comédiens regardés par les autres danseurs ; et ce qui se passe durant cette scène possède les qualités de l'art

dramatique : la concentration focale sur les protagonistes, l'économie de paroles, la tension et le caractère déterminant et décisif de ce qui s'y déroule et qui enclenche une action à long terme en forme de crise.

*

Le bal de *La Princesse de Clèves* se situe après que l'on nous a présenté la cour d'Henri II, ses intrigues, ses principaux personnages, et que l'on nous a conté l'arrivée de Mlle de Chartres dans cette cour et son mariage de raison et d'estime avec le prince de Clèves tombé amoureux d'elle. Dans cette narration, la cour aurait pu jouer un rôle de simple cadre, destiné à fournir une caution historique à un récit romanesque qui se présente comme des « mémoires »². En réalité on comprend à partir de la scène du bal que le mélange d'intrigues et de galanteries qui constitue le réseau des événements de la cour est plus qu'un cadre pour l'aventure amoureuse qui va fondre sur les protagonistes : la cour est un personnage collectif, et la modernité du roman, ou du moins un des éléments de celle-ci, c'est d'avoir accordé à la réalité sociale ambiante une fonction de protagoniste à la fois complice et pervers dans l'aventure du triangle amoureux que formeront Mme de Clèves, son mari et M. de Nemours.

La scène du bal qui enclenche l'action met en évidence cette importance du « milieu de la cour ». La formule « milieu de la cour » peut sembler anachronique et mieux appropriée à un roman de Zola. Elle est pourtant celle de Mme de Lafayette pour évoquer l'entrée dans le péril qui va faire l'action du roman :

[Son mari] conservait pour elle une passion violente et inquiète qui troublait sa joie : la jalousie n'avait point de part à ce trouble ; jamais mari n'a été si loin d'en prendre, et jamais femme n'a été si loin d'en donner. Elle était néanmoins exposée au milieu de la cour : elle allait tous les jours chez les reines et chez Madame.³

² « [...] c'est une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit. Il n'y a rien de romanesque, ni de grimpé ; aussi n'est-ce pas un roman, c'est proprement des mémoires et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé. » Madame de Lafayette, Lettre à Lescheraine, 11 avril 1678, in *Œuvres*, éd. Camille Esmein-Sarrazin (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2014), 989.

³ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, présentation et notes par Philippe Sellier (Paris : LGF, 1999), 69.

Bien sûr, « au milieu de » n'est pas « le milieu de » et Mme de Lafayette n'a pas la moindre idée de la sociologie romanesque. Mais l'ambiguïté involontaire de l'expression, du fait de l'évolution qu'ont connue ensuite la langue et la pensée, est symbolique de la part que fait jouer Mme de Lafayette à ce cadre qui est un acteur tout au long de la scène de bal où Mme de Clèves va rencontrer M. de Nemours sans qu'ils se connaissent. Voici l'essentiel de la scène :

Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença et, comme elle dansait avec monsieur de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place. Madame de Clèves acheva de danser, et pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que monsieur de Nemours, qui passait par-dessus quelque siège pour arriver où l'on dansait. [...] Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini sans leur donner le loisir de parler à personne et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.⁴

À la suite de cela, une conversation menée par la reine dauphine leur permettra de révéler qu'ils se sont reconnus sans avoir été présentés l'un à l'autre, à cause de leur réputation de beauté supérieure.

La narration est construite comme une scène de théâtre où les deux protagonistes sont jetés « au milieu » de la cour qui les met en scène, les observe, les commente. Le mot de « salle » (« il s'éleva dans la *salle* un murmure de louanges ») évoque par contrecoup celui de scène, une scène où les deux danseurs sont l'objet de tous les regards. En coulisse, d'ailleurs, l'actrice s'était préparée à son rôle :

⁴ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71-72.

Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure.⁵

Et de même pour Nemours, de son côté :

[...] le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne.⁶

Tous deux vont être le centre de tous les regards pendant leur scène. Et cette scène se termine par des commentaires que se fait dans son for intérieur le chevalier de Guise, comme un spectateur au retour d'une représentation :

Le chevalier de Guise, qui l'adorait toujours, était à ses pieds, et ce qui venait de se passer lui avait donné une douleur sensible. Il le prit comme un présage que la fortune destinait monsieur de Nemours à être amoureux de madame de Clèves ; et, soit qu'en effet il eût paru quelque trouble sur son visage, ou que la jalousie fit voir au chevalier de Guise au-delà de la vérité, il crut qu'elle avait été touchée de la vue de ce prince, et il ne put s'empêcher de lui dire que monsieur de Nemours était bien heureux de commencer à être connu d'elle par une aventure qui avait quelque chose de galant et d'extraordinaire.⁷

Le mot « aventure » et la qualification de « galant et d'extraordinaire » désigne ce qui vient de se passer comme un événement hors du commun (« extraordinaire ») et délicat (« galant ») qui mérite la mise en scène. Cette aventure ouvre vers une autre, celle qui va faire l'objet du récit : la scène inaugurale de l'histoire d'amour contrarié entre les deux personnages principaux de l'œuvre. Le bal agit donc comme le metteur en scène de la rencontre qui enclenche l'action romanesque.

⁵ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71.

⁶ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71.

⁷ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72-73.

Or, comme l'a analysé Patrick Dandrey dans son étude de ce texte⁸, les deux protagonistes sont étrangement dessaisis de toute initiative, dessaisis de leur parole, de leur action et même de leur émotion durant toute cette scène décisive pour leur destin. C'est le roi qui les met en présence en ordonnant à Mme de Clèves de danser avec un prince qu'elle ne connaît pas ; ce sont lui et les reines qui, après la danse, les réunissent en leur interdisant de se parler ; puis c'est la dauphine qui les interroge pour savoir s'ils se sont identifiés, sans leur permettre même de dialoguer entre eux ; car la reine vient mettre fin à leur rencontre : « La reine les interrompit pour faire continuer le bal. »⁹ Quant à ce qu'ils éprouvent, la voix narrative, qui n'hésite pas, pourtant, à analyser les sentiments des personnages tout au long du roman pour rendre compte de leur conduite, se contente d'évoquer leur « étonnement », leur « surprise », leur « admiration » :

Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas *surprise* de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir madame de Clèves pour la première fois sans avoir un grand *étonnement*.

M. de Nemours fut tellement *surpris* de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son *admiration*.¹⁰

On pourrait traduire l'ensemble de ces mots, qui ont perdu aujourd'hui une partie de leur force, par « sidération » : la sidération produit le mutisme et paralyse l'émotion. Tout ce que nous dira le roman sur les sentiments des personnages, c'est ceci :

Madame de Clèves revint chez elle, l'esprit si rempli de tout ce qui s'était passé au bal que, quoiqu'il fût fort tard, elle alla dans la chambre

⁸ Patrick Dandrey, *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps* (Paris : Les Belles Lettres, 2009), 157-165.

⁹ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72.

¹⁰ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71-72. Nous soulignons.

de sa mère pour lui en rendre compte ; et elle lui loua monsieur de Nemours avec un certain air qui donna à madame de Chartres la même pensée qu'avait eue le chevalier de Guise.¹¹

Quant à lui, dansant ensuite avec la reine dauphine, et quoique cette reine lui eût paru jusqu'alors « d'une parfaite beauté », « de tout le soir, il ne put admirer que madame de Clèves ». Le choc est trop intense pour que l'initiative et la conscience de ce qui arrive, de « l'aventure », atteignent les protagonistes autrement que par une fascination du regard (« il ne put admirer que madame de Clèves ») et une obsession de l'esprit (« l'esprit rempli de tout ce qui s'était passé ») : deux manifestations passives, en somme.

Et c'est cela qu'exprime le renversement d'optique dramatique qui caractérise le récit de cette scène de bal : les spectateurs, dans la « salle », y interpellent les acteurs, en font des marionnettes dont ils dirigent les gestes et les paroles. Les acteurs, eux, deviennent spectateurs de la situation, la vivent sans voir ni comprendre ce qui se passe. Ce renversement d'optique est traduit en termes dramatiques par l'inversion du rapport entre la salle et la scène. En matière éthique et psychologique, il figure la passivité dans laquelle l'amour-passion place ceux qui, pour reprendre une expression française un peu familière, « entrent dans la danse » : la danse de l'amour.

*

Dans *Madame Bovary*, le bal au château de la Vaubyessard se situe à un endroit similaire au bal du Louvre dans *La Princesse de Clèves*¹² : en position de « seuil » narratif. L'héroïne, Emma, vient d'épouser un mari dont elle commence à mesurer la médiocrité, au point qu'« un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui. »¹³

¹¹ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72.

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, première partie, chap. VIII, préface et notice de Maurice Nadeau (Paris : Gallimard, 1972), 77-88.

¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 70.



Fig. 1 : Illustration de Charles Léandre pour *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, gravé à l'eau-forte en couleur par E. Decisy, 1931 (commons.wikimedia.org)

Les époux Bovary reçoivent alors une invitation du marquis d'Andervilliers, qui cherche à se concilier les voix des notables de la circonscription parlementaire où il espère être élu. Certes, durant le bal qui sera le sommet de la réception au château, l'héroïne ne fera pas, comme jadis Mme de Clèves, la rencontre de l'amour ; mais elle découvrira un milieu de

luxe et de plaisirs, qui lui servira désormais de critère pour évaluer et déplorer sa vie médiocre et vide. Ce milieu incarne (du moins le croit-elle) ce grand monde rêvé qu'elle s'est forgé pendant toute son adolescence au couvent, occupée à la lecture de *keepsakes* et de romans à la manière de Walter Scott, qui lui ont empli et faussé l'imagination.

La scène du bal n'en constitue pas moins un tour de force narratif de Flaubert. Les points de vue du lecteur et du personnage se superposent et se croisent avec virtuosité, pour figurer la réalité d'une scène de mondanité de province, entre snobisme et convention, vue par les yeux d'une héroïne à moitié émerveillée, à moitié éberluée : le récit passe par son regard pour la décrire, depuis une position de spectatrice qui n'ose pas tout à fait s'enhardir à devenir actrice de ce théâtre social. Car ce monde ne s'ouvre à elle que pour mieux se refuser puis se fermer après son départ. En témoigne l'observation troublée qu'elle fait de ses codes, sans tout à fait les comprendre, comme le met en évidence l'écriture de point de vue à laquelle recourt Flaubert.¹⁴ Par exemple à propos des connivences de langue :

On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *Miss Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre¹⁵.

Ou encore à propos des connivences de conduite :

Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.
– Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé !
Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle. Le monsieur, ramenant l'éventail, l'offrit à la dame, respectueusement ; elle le remercia d'un signe de tête et se mit à respirer son bouquet.¹⁶

¹⁴ Voir Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim (Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968 [1945]), 478 et suiv.

¹⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 83.

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 83-84.

Cette exclusion, Emma cherche à la compenser par une attention surexcitée aux détails qui lui échappent : « Madame Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre »¹⁷). À ce malaise, il faut ajouter la présence de son mari qui, lui, ne cherche pas à gommer qu'il est étranger à ce milieu de fête, de luxe et de parade. En même temps, sa candeur qu'Emma considère comme de la balourdise fait qu'il s' imagine pouvoir participer à la vie de cette société, alors que tout en lui détonne par rapport à ses codes. Et quand il parle de danser : « Mais tu as perdu la tête ! on se moquerait de toi, reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle. »¹⁸ La superposition de points de vue (le « premier degré » de Charles, l'acuité partielle et souvent erronée d'Emma, le point de vue neutre et blasé des invités, l'objectivité mêlée d'ironie de la voix narratrice) étoffe considérablement la trame narrative par rapport à celle de *La Princesse de Clèves*.

Et néanmoins, le tracé narratif demeure similaire et tout aussi limpide : les mêmes étapes structurent la scène de bal, même si le développement en est amplifié et compliqué. Tout commence par le soin de se parer : « Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. »¹⁹ La similitude avec le maquillage en coulisse précédant une entrée en scène, implicite dans *La Princesse de Clèves*, est ici clairement explicitée. Ensuite viennent la description de la beauté d'Emma ainsi parée, son arrivée dans la salle, l'évocation des hommes et des femmes en situation de spectateurs (comme le roi et les reines évoqués allusivement par Mme de Lafayette) et la première danse d'Emma avec un premier cavalier, comme pour préparer celle qui sera décisive. On peut aisément identifier ces étapes dans le récit serré de *La Princesse de Clèves* :

Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure. Le bal commença ; et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on

¹⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 79.

¹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 80.

¹⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 80.

TROIS SCÈNES DE BAL DANS LE ROMAN FRANÇAIS (« LA PRINCESSE DE CLÈVES »,
« MADAME BOVARY », « LE RAVISSEMENT DE LOL V STEIN »)

faisait place. Madame de Clèves acheva de danser ; et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait.²⁰



Fig. 2 : Frontispice de *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, coll. Les Chefs-d'Œuvres illustrés, Éditions de la Pléiade, J. Jiffrin 1929 (<https://commons.wikimedia.org/>)

²⁰ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71.

En voici la version « étendue » chez Flaubert :

Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure. [...]

Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette.

Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux. Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. [...]

Le cœur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut ; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou.²¹

Flaubert profite de cette scène préparatoire à la danse « majeure » qui viendra ensuite, pour suggérer l'effet d'annihilation des sentiments, de griserie et de perte de conscience que Mme de Lafayette parviendra à suggérer simplement par l'ellipse et le silence sur les sentiments de Mme de Clèves et de M. de Nemours durant leur danse :

Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables ; puis tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient ; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.²²

²¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 80-82.

²² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 81-82.

La phrase glisse du point de vue subjectif, de l'émotion personnelle, à une sensation et une évocation collectives et objectives (« les jupes se bouffaient », « les mains se donnaient »...), qui parvient à rendre physiquement l'effet de griserie de la danse.

La véritable scène de couple arrive un peu plus loin dans le récit. C'est un second cavalier qui va la jouer avec Emma, un personnage identifié sans tout à fait quitter son anonymat : « un des valseurs, qu'on appelait familièrement *vicomte*, et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur sa poitrine » :

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.²³

Puis, de même qu'après avoir dansé avec la princesse de Clèves, « monsieur de Nemours prit la reine dauphine », le vicomte va danser avec une autre cavalière. Mais Nemours, en dépit de la parfaite beauté de la dauphine, « de tout le soir, ne put admirer que madame de Clèves²⁴ », alors que le vicomte et sa nouvelle cavalière éclipsent le couple qu'il avait formé avec Emma :

²³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 84-85. Le personnage reparaitra, furtivement, au chap. VII de la troisième partie : « Elle s'arrêta pour laisser passer un cheval noir, piaffant dans les brancards d'un tilbury que conduisait un gentleman en fourrure de zibeline. Qui était-ce donc ? Elle le connaissait... La voiture s'élança et disparut. Mais c'était lui, le Vicomte ! Elle se détourna : la rue était déserte. Et elle fut si accablée, si triste, qu'elle s'appuya contre un mur pour ne pas tomber. Puis elle pensa qu'elle s'était trompée. Au reste, elle n'en savait rien. », 386.

²⁴ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72.

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là ! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres.²⁵

La comparaison, qui rendait Mme de Clèves « extraordinaire » aux yeux de Nemours, tout comme l'aventure qui les avait réunis, est au contraire défavorable à Mme Bovary.

Ce désappointement douloureux est d'ailleurs préparé par un passage du récit qui se glisse entre les deux danses d'Emma : un domestique ayant brisé une vitre en voulant donner de l'air,

Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste.²⁶

Cette nouvelle strate dans la superposition des points de vue propulse en situation de représentation scénique l'ensemble de la fête, observée depuis la nuit extérieure par les spectateurs au nombre desquels sa naissance appelait Emma. C'est ainsi qu'au sein même de l'ivresse du bal, est explicité le sens qu'il revêt dans l'économie du roman. Sa fonction n'est plus de faire naître la passion amoureuse dont l'ivresse illusoire va s'emparer de M. de Nemours et de Mme de Clèves pour les mener lentement à leur malheur. En imprégnant Emma de « l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner »²⁷, la fonction du bal est d'enclencher le processus psychique qu'on baptisera *bovarysme* : entre le monde des Bertaux, auquel elle n'appartient plus, celui de la Vaubyessard, auquel elle n'appartient pas, et celui de Toste auquel elle ne

²⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 85.

²⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 83.

²⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 85.

voudra plus désormais appartenir, il ne lui restera qu'un monde imaginaire auquel elle cherchera à donner une réalité par l'artifice du luxe corrompateur et des amours trompeuses, dont elle finira par mourir.

Le terme qui définit l'expérience du bal pour elle, c'est celui qui termine le chapitre : le temps passe, le souvenir s'estompe,

peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta.²⁸

La maladie amoureuse, qui détruira la paix de l'âme de Mme de Clèves, a laissé place ici à la pathologie de l'ennui, qui dévorera lentement l'âme de Mme Bovary. L'ennui est fait d'une nostalgie de l'impossible qu'elle ne trouvera à compenser que par des subterfuges de luxe et de sensualité médiocre. Tout le monde n'a pas l'âme poétique d'Augustin Meaulnes pour se remettre d'un bal en partie rêvé. Mais le destin des deux personnages ne sera-t-il pas similaire : celui de se sentir à jamais exclu d'un univers à peine entrevu et qui n'existe peut-être pas ?

*

Cette exclusion, elle est au cœur du troisième bal romanesque que nous avons retenu. Dans *Le Ravissement de Lol V Stein*, l'effet onirique, délétère et destructeur du bal est porté à son acmé. Même la posture narrative à partir de laquelle le bal va être conté est affectée d'incertitude et de lacune : « Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein »²⁹, nous prévient Jacques Hold, le narrateur très peu omniscient de ce récit en lambeaux, comme est en lambeaux le nom de la protagoniste et celui de la station balnéaire où se déroule la nuit du bal. Durant cette nuit, le fiancé de Lol, Michael Richarson, et Anne-Marie Stretter,

²⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 88.

²⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein* (Paris : Gallimard, « Folio », 1964), 14.

qu'il ne connaissait pas avant de l'avoir vue le matin sur la plage, tombent sous le coup d'un amour fatal et irrésistible, incarné par une danse sans fin dans le casino peu à peu déserté :

Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal. Ils ne s'étaient pas parlé.

La première danse terminée, Michael Richardson s'était rapproché de Lol comme il avait toujours fait jusque-là. Il y eut dans ses yeux l'imploration d'une aide, d'un acquiescement. Lol lui avait souri.

Puis, à la fin de la danse qui avait suivi, il n'était pas allé retrouver Lol.

Anne-Marie Stretter et Michael Richardson ne s'étaient plus quittés.

La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour.

Aux toutes premières clartés de l'aube, la nuit finie, Tatiana avait vu comme ils avaient vieilli. Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble – avec Lol –, tous les trois, ils avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi.

Vers cette même heure, tout en dansant, ils se parlèrent, quelques mots. Pendant les pauses, ils continuèrent à se taire complètement, debout l'un près de l'autre, à distance de tous, toujours la même. Exception faite de leurs mains jointes pendant la danse, ils ne s'étaient pas plus rapprochés que la première fois lorsqu'ils s'étaient regardés.

Lol resta toujours là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée, derrière les plantes vertes du bar.³⁰

Lola Valérie Stein, privée d'une part d'elle-même (c'est pourquoi elle se baptise « Lol V »), passera sa vie à tenter de combler ce vide et d'occuper cette tierce place que la sortie du couple lui avait ravie :

Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire. Mais comme ils continuaient à marcher – on avait essayé de l'en empêcher mais elle s'était dégagee – elle avait couru vers la porte, s'était jetée sur ses battants. La porte, enclenchée dans le sol, avait résisté.

³⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 19-20.

Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie.³¹

Le va-et-vient entre la position d'acteur et de spectateur que suppose toute description littéraire d'un bal passe ici de la situation physique du personnage à sa *psyché* : Lol vit par procuration la déflagration et l'épanouissement d'une passion amoureuse si « extraordinaire », pour reprendre le mot de Mme de Lafayette, que son amour pour Michael Richardson se projette à jamais dans le couple dansant que celui-ci forme avec Anne-Marie Stretter. Lol V Stein occupe ainsi la position d'une cavalière-spectatrice partageant la danse d'un cavalier à deux têtes, dans une unité chorégraphique qu'elle aurait voulu éterniser et dont la dissolution l'anéantira : amoureuse de leur amour, elle ne peut vivre sans danser, en tiers, avec leur couple. La psychiatrie et la psychanalyse peuvent analyser et désigner à leur manière cette recherche d'une posture tierce, et proposer une lecture médicale et pathologique de ce « ravissement » de soi par une scène traumatique³² ; mais la poésie romanesque fait à sa manière, qui lui est propre, l'inventaire de l'impensé magnifique qui s'exprime dans cette situation inouïe : c'est un théorème nouveau de la « vieille algèbre des peines de cœur », un nouveau pas de danse de la chorégraphie passionnelle.

Les étapes de la scène qui structurent aussi les bals de *La Princesse de Clèves* et de *Madame Bovary* vont se retrouver dans le récit de Marguerite Duras, mais toutes pourvues du signe négatif, renversées, de même que les thèmes : sa narration est une sorte de contre-épreuve, de négatif de la photographie ordinaire du bal dans un roman. D'abord, la narration fait le vide avant la scène :

Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie. [...] Je vais donc la [Lol V Stein] chercher, je la prends, là où je crois devoir

³¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 22.

³² Voir notamment le fameux article de Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52 (1965), 7-15.

le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach. L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.

Le bal suppose d'ordinaire la parure, le nombre, le mouvement, l'élan : on s'y prépare, on y entre comme on entre en scène. Ici, il est entouré d'évacuations, d'annulations, d'évidements : le narrateur ne veut rien savoir de ce qui l'a précédé, la véracité de son récit ne l'intéresse pas, la scène commence par un silence, l'orchestre se tait, la piste se vide, elle « fut vide » – le passé simple tombe comme un couperet.

Et la parure devient même un linceul, quand fait son entrée, seconde étape obligée du récit, la danseuse parée : ici, la femme est devenue un non-lieu, un vide qui donne le vertige et dans lequel va s'engouffrer Michael Richardson – le vide de l'amour, qui porte à son verso la mort :

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. Qui était-elle ? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. Était-elle belle ? Quel était son âge ? Qu'avait-elle connu, elle, que les autres avaient ignoré ? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nuance, d'une cendre ? Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout.³³

C'est la séduction du néant, la valse avec la mort, l'incarnation du néant : « Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle. »³⁴

³³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 15-16.

³⁴ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 16.

La passivité des amants devant l'amour qui les surprend et les assaille, moment essentiel du récit de bal, est portée par le récit de Marguerite Duras à un tel degré d'« extériorité » des acteurs par rapport à leur rôle, qu'ils semblent aliénés, au sens propre : devenus autres, vieillis en un moment par cette démente qu'est l'amour³⁵. La danse concentre et exprime l'implacabilité du destin terrifiant qu'est la passion ; et alors que tous les éléments sont en place pour une scène de mélodrame ou de tragédie ordinaires, l'extraordinaire du couple dansant procède de l'impression que leur rencontre est irréductible à quelque modèle antérieur que ce soit : narratif, psychologique, moral ou métaphysique... L'évidement de tout ce qui a précédé, de tout ce que l'on pouvait connaître de l'amour et de sa « vieille algèbre », passe par la neutralité et l'objectivation de la description, par l'interversion entre l'abstrait et le concret, l'action et l'agent, comme si le concret était trop brûlant pour pouvoir être même effleuré, comme si l'action régissait les agents, tandis que les noms propres des acteurs sont rabaisés au statut de simples compléments de l'action :

Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout. Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michael Richardson, à se faire. Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance.

Duras retrouve ici dans le classicisme précis et objectif de son écriture l'effet que produisaient la périphrase, l'abstraction et la raréfaction lexicales dans la langue classique de Mme de Lafayette. La fatalité silencieuse de l'amour dansé à deux n'en ressort que plus fascinante.

Cette nuit de danse qui semble ne pas pouvoir se terminer se situe dans un suspens, hors du temps et dans un lieu clos, qui annonce ce que, vu de l'extérieur, on nommerait la « folie » de Lol V Stein : c'est-à-dire l'enfermement définitif, « éternel », de sa vie dans la parenthèse du bal de T. Beach ; et le besoin d'en réitérer le sacrifice, comme un office religieux régulier :

³⁵ Ils prennent en un instant « de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi », Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 19-20 (cité plus haut).

L'orchestre cessa de jouer. Le bal apparut presque vide. Il ne resta que quelques couples, dont le leur et, derrière les plantes vertes, Lol et cette autre jeune fille, Tatiana Karl.

Ils ne s'étaient pas aperçus que l'orchestre avait cessé de jouer : au moment où ils auraient dû reprendre, comme des automates, ils s'étaient rejoints, n'entendant pas qu'il n'y avait plus de musique. C'est alors que les musiciens étaient passés devant eux, en file indienne, leurs violons, enfermés dans des boîtes funèbres. Ils avaient eu un geste pour les arrêter, leur parler peut-être, en vain.

Michael Richardson se passa la main sur le front, chercha dans la salle quelque signe d'éternité. Le sourire de Lol V. Stein, alors, en était un, mais il ne le vit pas.³⁶

On pourrait ici parler d'une métaphysique du bal. Comme le jeu ou le rêve, le bal est un non-lieu où des êtres fantomatiques, tournoyant dans un non-temps, hésitent au bord de ce gouffre qu'est la réalité, dans laquelle leur retour va les contraindre à la souffrance : « Sans doute Lol, comme Tatiana, comme eux, n'avait pas encore pris garde à cet autre aspect des choses : leur fin avec le jour. »³⁷ Le récit du bal rejoint ici d'anciens mythes, comme celui de la nuit d'amour, la *Liebesnacht* de *Tristan und Isolde*, ou la nuit de cent ans où le conte de fées plonge la Belle au bois dormant. Fantômes protégés par la fiction du bal, les deux danseurs vont continuer de tourner dans le fantasme de Lol qui ne supportera pas d'avoir dû quitter ce suspens onirique, telle une Emma Bovary qui s'enfermera à jamais dans le bal fantasmé de la Vaubyessard, ou tel un Augustin Meaulnes, une fois encore, à jamais figé dans le souvenir du bal au « Domaine mystérieux ».

*

La scène de bal dans chacun des trois romans examinés a ainsi une fonction de déclencheur du péril qui fait le sujet de chacun : péril de la passion amoureuse pour Mme Clèves, péril de l'illusion et du regret qui est à la source

³⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 20-21.

³⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 20.

du bovarysme, péril de la folie régressive et itérative pour Lol V Stein. Régi par une unité de temps, de lieu et d'action, le bal déroule ses cinq actes comme une tragédie classique ou un huis clos moderne : parure, entrée, première danse, danse majeure, fin de soirée. Les rôles d'acteur et de spectateur s'y redistribuent et y compliquent leurs échanges selon des distributions diverses, mais toujours la situation permet de distinguer la salle, la scène et le duo ou le trio des protagonistes. Une fatalité domine la représentation et dessaisit les protagonistes de leur initiative et leur liberté au profit d'une force diffuse qui incarne les méfaits de l'illusion et promet le trouble et la destruction. Ce théâtre, chaque roman l'incarne selon l'esprit, le goût, les idéaux de son époque : les héros de *La Princesse de Clèves* pourraient se retrouver sur la scène de Racine, au moment où un premier regard suffit pour allumer dans les cœurs les « feux redoutables » de Vénus ; Mme Bovary transpose dans la réalité de la province le destin mélodramatique de la Dame aux camélias, paria d'une société sans pitié pour les rêves d'amour et de splendeur, de pauvres rêves un peu dérisoires, mais tout aussi douloureux que ceux de la tragédie ; et le bal où Lol V Stein perd la raison relève de la même métaphysique du néant que les pièces de Beckett, où des êtres à demi-anéantis tournent en rond comme les danseurs hypnotisés du casino de T. Beach. Les scènes de bal sont un hommage que le roman rend au théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Folio, 2000.
- Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968 [1945].
- Bajomée, Danièle. *Duras ou la douleur*. Paris : Éditions Universitaires, 1990.
- Cassirame, Brigitte. *Fiction et autobiographie dans Le Ravissement de Lol V Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*. Paris : Publibook Des Écrivains, 2007.
- Dandrey, Patrick. *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps*. Paris : Les Belles Lettres, 2009.

- Digeon, Claude. *Flaubert*. Paris : Hatier, 1970.
- Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V Stein*. Paris : Gallimard, « Folio », 1964.
- Esmein-Sarrazin, Camille. *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, « Lumière classique », 2008.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary. Mœurs de province*. Préface et notice de Maurice Nadeau. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Gothot-Mersch, Catherine. *La Genèse de Madame Bovary*. Paris : José Corti, 1966.
- La Fayette, Madame de. *La Princesse de Clèves*. Présentation et notes par Philippe Sellier. Paris : LGF, 1999.
- Lacan, Jacques. « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. » *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52 (1965).
- Montier, Jean-Pierre. « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves*. » *Littérature*, n° 119 (2000).
- Niderst, Alain. *La Princesse de Clèves : le roman paradoxal*. Paris : Larousse, 1973.
- Pierrot, Jean. *Marguerite Duras*. Paris : José Corti, 1986.
- Rousset, Jean. « *Madame Bovary* ou le livre sur rien. » *Forme et signification*. Paris : José Corti, 1986 [1962].
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris : José Corti, 1981.

Marius Popa is Associate Assistant in French studies at the Faculty of Letters of Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca (Romania), where he studied and submitted his PhD thesis (in co-supervision with Sorbonne University), Marius Popa was awarded the Young Researchers Prize from the Fondation des Treilles and the Prix Racine of the Jean and Jean-Pierre Giraudoux Foundation (Fondation de France). He is the author of a study published in 2020 by Honoré Champion, entitled *Présence du classicisme français dans la critique littéraire roumaine (de la Révolution de 1821 à la fin du communisme)*, and of a book devoted to contemporary Romanian literature: *Exerciții de irealizare*, published at Casa Cărții de Știință in 2018 (crowned by the Prize for the first essay, awarded by the Cluj Branch of the Writers Union). His research interests focus on French literature, Romanian literature and literary theory.