

Myriam Revault d'Allonnes

La désobéissance des femmes : de Laclos à Stendhal

« Hé bien ! la guerre » : réponse de la marquise de Merteuil, écrite au bas de la lettre envoyée par le vicomte de Valmont (lettre CLIII des *Liaisons dangereuses*).

Laclos, officier d'artillerie, publie *Les Liaisons dangereuses* en 1782. Promu général par Bonaparte pendant la campagne d'Italie, il mourra en 1803, devant Tarente.

Moins d'un demi-siècle plus tard, en 1839, paraît le livre qui s'ouvre sur ces lignes inoubliables : « Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. »

Bonaparte, lui aussi général d'artillerie, est donc le médiateur dont la figure surdéterminée fait se retrouver l'auteur des *Liaisons* et celui de la *Chartreuse*. Mais il n'est pas seul. Le 25 septembre 1840, Balzac écrit dans la *Revue parisienne* un article à la gloire de *La Chartreuse de Parme*. On y lit notamment ceci : M. Beyle « a écrit le *Prince moderne*, le roman que Machiavel écrirait s'il vivait banni de l'Italie au XIX^e siècle... ». Or Machiavel, auteur du *Prince*, est aussi celui de *L'Art de la guerre*...

Les Liaisons dangereuses sont lisibles de part en part à l'aide de la métaphore politico-militaire : attaques, sièges, places fortes investies et prises, art de la dissimulation et du masque. Traité de balistique amoureuse si l'on veut, transposition de la guerre meurtrière aux rapports entre les sexes, attache de la politique et de l'érotisme. Mais pourquoi une femme comme la marquise, qui avait — comme l'écrit Y. Belaval — le tempérament et le génie de Bonaparte, dépense-t-elle toute son énergie dans l'art de l'*intrigue* ? Pourquoi les personnages des *Liaisons* ne sont-ils occupés que de rentrer dans une alcôve ou d'en sortir — plus encore d'y faire rentrer ou d'en faire sortir ? Alors que Stendhal pourra prêter à nombre de ses héros les « grands desseins » qui conviennent à leur énergie.

Les deux incertitudes : « ne plus » et « pas encore »

La « sagesse » du roman, art des temps modernes, art qui accompagne l'homme à l'avènement de la modernité, est, à en croire Kundera, la « sagesse de l'incertitude¹ ». Si donc il incombe au roman d'être aux prises avec les ambiguïtés problématiques de l'âge moderne, *Les Liaisons* affrontent l'extrême indécision et le

désarroi d'un monde dont les jours sont comptés, d'un siècle qui touche à sa fin. De ce monde finissant qui parfois, pour accélérer sa chute, « prend le visage du mal² », les libertins sont les héros emblématiques : Valmont, la marquise de Merteuil, Don Juan. Ce qu'on appelle les Lumières ne va pas sans cet envers. La clarté universelle à laquelle on prétend accéder ne va pas sans le fond obscur et ténébreux d'un siècle qui ne cesse de renaître de son mortel épuisement. On feint généralement de croire que les mœurs dépravées et dissolues sont avant tout le fait des conduites individuelles et qu'elles ne concernent que les êtres singuliers. On ne songe pas assez qu'à travers la corruption des goûts et des comportements individuels, tout une société et un corps politique dans son entier voient se défaire les liens qui assuraient la cohésion d'un monde en voie de se perdre. Travaillé, comme l'écrit Starobinski, par « le sentiment de la mort et par la fascination de la fin », l'univers aristocratique — celui des *Liaisons* — court tête baissée à sa ruine. On y trouve à la fois, indissolublement mêlés, les signes de l'épuisement le plus extrême et la liberté « produite par la rupture de tous les liens ». Épuisement qui voue les héros à la manœuvre, à l'intrigue, aux combinaisons secrètes et compliquées qui accompagnent les existences séparées. Liberté qui les fait se muer en héros tragiques, marqués par la passion de finir et d'en finir. Mais une telle passion est collective autant — sinon plus — qu'individuelle. Elle excède la singularité des conduites. Elle met en jeu et anime le mouvement de la déliaison et de la dissolution qui affecte le corps social. Quand on lit *Les Liaisons*, écrit Malraux, on se dit : « Ça ne peut pas durer ainsi »³. Telle est donc l'incertitude extrême d'un monde qui est déjà un « ne plus », sans que soient dessinés les contours de ce qui est à venir. *Les Liaisons*, roman politique de cette disparition, sont habités par des héros intelligents, lucides, désespérés : ils sont les témoins d'un siècle qui touche à sa fin. Ils œuvrent à sa chute : les *Liaisons* délient.

Il en va tout autrement de l'incertitude du roman stendhalien. Moins d'un demi-siècle plus tard mais séparé du texte de Laclos par la fracture révolutionnaire, il est aux prises avec le monde en train de naître : cette société bourgeoise que Stendhal abhorre parce qu'elle ne lui laisse d'autre choix qu'entre Guizot et son bottier : « A vrai dire, puisqu'on est forcé de faire un aveu si sérieux, crainte de pis, l'auteur serait au désespoir de vivre sous le gouvernement de New York. Il aime mieux faire la cour à M. Guizot que faire la cour à son bottier. Au dix-neuvième siècle, la démocratie amène nécessairement dans la littérature le règne des gens médiocres, raisonnables, bornés et plats, littérairement parlant » (troisième préface de *Lucien Leuwen*). Sur le prosaïsme tant déploré par Stendhal, les passages de l'*Esthétique* de Hegel consacrés au roman — cette « moderne épopée bourgeoise » — jettent une singulière lumière.

Le monde actuel, *prosaïquement* organisé, n'offre, contrairement à « l'âge héroïque », que des possibilités de création limitées⁴. Car les individus de l'époque dite « héroïque », parce qu'ils ne sont pas protégés par un état stable et bien ordonné mais livrés en quelque sorte à « l'indépendance de leurs sentiments et de leur volonté individuels », « acceptent toute la responsabilité des actes qu'ils accomplissent, et c'est en vertu et sous l'impératif de leur volonté particulière qu'ils réalisent ce qui est juste et moral » (tome I, chap. III, p. 245). Ce qui caractérise par exemple la vertu grecque — l'*arété* — c'est l'unité immédiate du substantiel et de l'individuel

en sorte que l'individualité porte en elle-même sa propre loi : les héros grecs produisent ainsi un droit, un ordre, des mœurs qui émanent d'eux. Le substantiel est individuel et l'individuel est substantiel.

Mais dans la société actuelle, « prosaïquement organisée » (Hegel reprendra ce qualificatif à propos de l'émergence du romanesque), les possibilités de création sont infiniment plus restreintes, notamment en ce qui concerne « l'indépendance des décisions particulières » (*ibid.*, p. 253). L'aspect *subjectif* des idées est désormais dissocié de leur contenu *objectif*, lequel se trouve déterminé par les conditions extérieures : en sorte que l'intérêt se concentre sur la « subjectivité interne » des individus. Mais si le sujet agit « spontanément », il appartient à un ordre social établi et loin d'en être la « représentation totale, individuelle et vivante » (p. 254), il n'en est qu'un membre, aux possibilités d'action très limitées.

Aussi la « reconstitution » de l'indépendance individuelle, de la liberté vivante réelle se manifeste-t-elle, chez Schiller ou Goethe par exemple, par la tentative pour « retrouver, au milieu de complications préexistantes de la vie moderne, l'indépendance individuelle perdue » (p. 256). Schiller concrétise cette tentative dès ses premières œuvres (*Les Brigands*, 1781) dans la séduisante figure du « brigand » qui symbolise la révolte contre la société bourgeoise dans son entier. La même figure incarne, dans l'œuvre de Stendhal, l'insoumission et la désobéissance quasi native devant l'autorité instituée. L'Italie est sa terre d'élection, terre revisitée par l'inspiration machiavélienne et l'exaltation de l'énergie que Stendhal prête aux âmes républicaines : « la franchise et la rudesse, suites naturelles de la liberté que souffrent les républiques, et l'habitude des passions franches, non encore réprimées par les mœurs de la monarchie⁵... ».

Or, le même désir de reconstitution de la liberté perdue se fait jour, écrit Hegel, à travers le roman, cette « *épopée bourgeoise moderne* » (*Esthétique*, tome IV, chap. III, p. 154). « Le roman, au sens moderne du mot, présuppose une réalité déjà devenue prosaïque et sur le terrain de laquelle il cherche, pour autant que cet état prosaïque du monde le permet, à restituer aux événements, ainsi qu'aux individus et à leurs destinées, la poésie dont la réalité les a dépouillés. Un des conflits le plus souvent traités par le roman, et qui est un sujet qui lui convienne le mieux, est celui qui se joue entre la poésie du cœur et la prose des circonstances ; conflit qui peut se résoudre d'une façon tragique ou comique, ou de l'une des deux manières suivantes : tantôt les caractères qui étaient en état de rébellion contre l'ordre du monde finissent par reconnaître ce qu'il y a de vrai et de substantiel, se résignent à ses conditions et s'y insèrent de façon active ; tantôt *ils dépouillent de sa forme prosaïque ce qu'ils font et accomplissent, pour mettre à la place de la réalité prosaïque dans laquelle ils sont plongés une réalité transformée par l'art et approchant de la beauté* » (*ibid.*, p. 154. Je souligne). Telle est l'action du héros stendhalien qui, protestant contre « l'organisation de la société », va jusqu'à muer sa protestation en poétique de la révolte. De quoi l'inachèvement de *Lamiel* est-il donc le symptôme sinon de la part de l'irréductible ? Deux indications nous sont, à cet égard, fournies par Stendhal lui-même. La première se trouve dans les *Souvenirs d'égotisme* : « Le génie poétique est mort mais le génie du soupçon est venu au monde. » La seconde fait écho, plus explicitement encore, au texte de Hegel : « Tous les détails qui forment la vie de Chrysale dans *L'École des femmes* :

Et hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
me font horreur. Si l'on veut me permettre une image aussi dégoûtante que ma sensation, c'est comme l'odeur des huîtres pour un homme qui a eu une effroyable indigestion d'huîtres. Tous les faits qui forment la vie de Chrysale sont remplacés chez moi par du romanesque» (*Vie de Henry Brulard*).

Romanesque qui vient donc en lieu et place de la « bassesse bourgeoise »...

Stendhal est bien le témoin et le spectateur de la « grande révolution démocratique » analysée par Tocqueville : tendance au nivellement universel, « développement graduel de l'égalité des conditions », glissement vers l'*apathie*. Un point au moins leur est commun : la passion de la liberté, énoncée en des termes d'une remarquable proximité, comme en témoigne ce fragment de *L'Ancien Régime et la Révolution* (III, 3) :

« *Qui cherche dans la liberté autre chose qu'elle-même est fait pour servir... Ne me demandez pas d'analyser ce goût sublime, il faut l'éprouver. Il entre de lui-même dans les grands cœurs que Dieu a préparés pour le recevoir ; il les remplit, il les enflamme. On doit renoncer à le faire comprendre aux âmes médiocres qui ne l'ont jamais ressenti.* »

Le même lyrisme de la liberté, la même émotion investit ceux que Stendhal a coutume d'appeler les « âmes fortes » : l'impossible politique post-révolutionnaire qui vient à la mémoire du présent, fût-elle embellie et métamorphosée. Convertie en exaltation de l'*énergie* du caractère, en rejet de l'étiollement des âmes et de la platitude bourgeoise, elle est le signe d'une autre incertitude : celle de l'émergence de la « démocratie » — au sens tocquevillien de l'égalisation des conditions. Stendhal raconte — mais qu'en est-il *vraiment* de ce souvenir d'enfance ? — la joie de l'enfant Brulard, âgé de dix ans, à l'annonce de la décapitation de Louis XVI : « Je fus saisi d'un des plus vifs mouvements de joie que j'aie éprouvés en ma vie. » Singulière remémoration s'il en est, destinée à marquer la naissance simultanée de l'émotion psychologique et de l'affect politique, à partir d'où le monde se recompose et se re-constitue face à la médiocrité.

L'érotisation de l'énergie

Revenons aux *Liaisons*. « Le personnage le plus érotique du livre, la marquise, est aussi le plus volontaire ; elle est même le personnage féminin le plus volontaire de la littérature française, et Lamiel lui prendra bien des traits. » Ce jugement porté par Malraux sur l'héroïne des *Liaisons*⁶ vaut qu'on s'y arrête. D'abord parce qu'il trace la filiation qui va de Laclot à Stendhal et dont l'une des conditions vient d'être énoncée à titre hypothétique. Mais surtout parce qu'il reconduit à la question première : pourquoi cette volonté, cette intelligence, cette énergie, ce « génie » sont-ils entièrement dépensés dans l'art de l'*intrigue* ? Pourquoi la passion de la liberté se perd-elle dans la manœuvre ?

On sait que l'un des traits caractéristiques du *libertin* est le primat du calcul, la prééminence de la géométrie sur la psychologie. Le libertin agit *more geometrico* car il se règle constamment sur l'idée qu'il se fait de lui-même. Il faut maîtriser

les circonstances et ne jamais se laisser conduire à leur gré : ne jamais céder à la « force des choses ». « Pouvais-je souffrir, se demande Valmont, qu'une femme fût perdue pour moi sans l'être par moi ? Et devais-je, comme le commun des hommes, me laisser maîtriser par les circonstances ? » (Lettre LXXI.)

On a souvent noté que cette rigueur calculante entraînait — si paradoxal que ce puisse paraître au regard des caractérisations communes du libertin — une sorte d'*ascèse* de la conduite, un effort pour ne rien devoir qu'à soi-même et ne jamais dépendre d'autrui ou le moins possible. Mais Valmont n'est encore à cet égard qu'un écolier et c'est une femme qui incarne dans les *Liaisons* la quasi-perfection de la maîtrise. La marquise se veut le démiurge de soi-même et elle y parvient presque : « Je n'agis ni par humeur ni par caprice. » Que l'on suive de plus près la démarche de la grande et longue lettre LXXXI où Mme de Merteuil fait le récit de la conquête progressive de cet empire sur soi, dès le moment où elle comprend que les trois questions fondamentales qui se posent à elle sont les suivantes : Que puis-je faire ? Que dois-je penser ? Comment faut-il que je paraisse ?

Deux grands mouvements organisent la lettre : la leçon — quelque peu condescendante et dédaigneuse — adressée à son destinataire (Valmont) et le récit proprement dit de la conquête et de l'exercice de la maîtrise à dater d'une adolescence vouée *par état* au silence (parce qu'elle est femme) et à l'inaction (parce qu'elle est femme et aristocrate).

« Que vos craintes me causent de pitié ! Combien elles me prouvent ma supériorité sur vous ! et vous voulez m'enseigner, me conduire ?... Être orgueilleux et faible, il te sied bien de vouloir calculer mes moyens et juger de mes ressources ! »

La leçon s'adresse à la fois à la présomption de l'individu et à celle de l'espèce, au nom d'un double argument : l'orgueil individuel — l'idée que la marquise se fait d'elle-même et qui la *distingue*, sinon de toutes les femmes, au moins des femmes « inconsidérées » ou des « esclaves soumises » et la défense détournée de la condition ordinaire des femmes. Défense détournée parce qu'elle prend la forme d'une démystification de la pseudo-supériorité masculine. Les deux sont inséparables : « Je suis née, dit-elle, pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre. »

Est-il nécessaire de souligner (le leitmotiv parcourt nombre de ses lettres) que dans la guerre des sexes la partie est bien souvent inégale et que la vanité et la suffisance masculine s'enracinent tout simplement dans des données qui ne requièrent aucun mérite, aucune qualité particulière, aucun apprentissage et aucun risque ? Il s'agit, bien entendu, de la séduction : « Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes : mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est le mérite qui soit véritablement à vous ? Une belle figure, pur effet du hasard ; des grâces, que l'usage donne presque toujours, de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin... » Combattant sans dangers, les hommes peuvent agir sans précaution. « Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins. » Quant aux femmes, leur fortune est avant tout de ne pas perdre et elles peuvent se juger satisfaites si la légèreté du libertin se contente d'un abandon humiliant mais sans éclat. Leur faiblesse réside dans leur *sensibilité*, dans cette imagination exaltée qui engendre la confusion entre l'amour et l'amant, entre l'affect et l'objet qui le cristallise. Dans *De l'amour*,

Stendhal retiendra ce trait, non pour le constituer en nature mais pour lier la cristallisation amoureuse à une condition, une culture et une éducation : car « une femme, à son métier à broder, ouvrage insipide et qui n'occupe que les mains, songe à son amant, tandis que celui-ci, galopant dans la plaine avec son escadron, est mis aux arrêts s'il fait faire un faux mouvement » (chap. VII). Mais ce qui importe à la marquise n'est pas la revendication « féministe » : c'est que cette sensibilité est, dans la guerre des sexes, une faiblesse : « Imprudentes, dit-elle, qui, dans leur Amant actuel, ne savent pas voir leur ennemi futur. » Et c'est bien pour surmonter cette fragilité que la marquise va se constituer en *exception exemplaire* et se façonner une conduite qui ne s'écarte jamais (ou le moins possible) des règles qu'elle s'est prescrites et des principes qu'elle s'est assignés : ils ne sont ni reçus sans examen ni suivis par habitude : « Je les ai créés et je puis dire que je suis mon ouvrage. »

Ces motifs, assez communs si l'on veut, ne sont là que pour préparer la suite du récit : comment se faire le démiurge de soi-même ?

La seconde partie de la lettre est donc le développement des trois questions énoncées plus haut : Que puis-je faire ? Que dois-je penser ? Comment faut-il que je paraisse ? Art du masque, travail de (et sur) soi-même, observation des gestes et des conduites étayée sur la rigueur de l'intelligence, déploiement de l'action sur le théâtre du monde, rapidité de la décision : la marquise serait-elle une politique et — qui plus est — une politique machiavélienne ?

Relisons en effet ce fragment du célèbre chapitre XVIII du *Prince* où se trouve évoquée la figure de César Borgia :

« Il n'est pas nécessaire à un Prince d'avoir toutes les qualités dessus nommées mais bien il faut qu'il paraisse les avoir... Les hommes en général jugent plutôt aux yeux qu'aux mains, car chacun peut voir facilement, mais sentir, bien peu. Tout le monde voit bien ce que tu sembles, mais bien peu ont le sentiment de ce que tu es. »

Qu'est-ce qui autorise le parallèle avec Machiavel ou plus exactement la transposition de certaines données de la politique machiavélienne à la conduite de la marquise ?

— La référence explicite tout d'abord : je n'avais pas quinze ans, dit-elle, que je possédais déjà la plupart des talents auxquels les politiques doivent leur réussite et « je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir » : science de la séduction dont l'apprentissage est calqué sur les stratégies de conquête du pouvoir. Mais ce dernier n'est pour elle ni une fin ni un moyen ni même un enjeu. Technicienne de la dissimulation et du masque, la marquise de Merteuil ne croit finalement qu'au triomphe de l'intelligence. L'observation des comportements — les siens propres et ceux d'autrui — ne doit rien laisser au hasard : les ressorts qui font agir les hommes et par lesquels on agit sur eux doivent être mis en évidence avec la plus totale clarté afin de produire cette « science » universelle du gouvernement des actions. Mais cette rationalité calculante à laquelle rien ne doit échapper et qui présuppose la généralité d'une « nature humaine » partout et toujours identique méconnaît par là même le rapport de la *virtu* et de la *fortuna*. Car le « mécanisme » sur lequel se fonde en dernière analyse la doctrine psychologique des libertins — et donc de la marquise — veut ignorer la force de

l'aléatoire. La marquise — et c'est peut-être là sa grande faiblesse, en quoi elle n'est pas *vraiment* machiavélique — n'a ni le sentiment de la contingence ni celui de l'irrationnel, encore moins le sens de l'événement... Plus proche en cela de Hobbes que de Machiavel, le libertin, pour qui l'homme est à la fois « matière » et « artisan », a pour ambition dernière d'anticiper sur l'étant à connaître pour mieux le dominer. Paraphrasant les formules de l'artificialisme hobbesien, il pourrait dire : la séduction est démontrable parce que c'est nous-mêmes qui en produisons la *mathesis*⁷.

— Et pourtant, à l'imagination exaltée qui fait délirer les femmes et crée chez elles les plus folles illusions, la marquise oppose une sorte de « vérité effective » de la chose, suivant ainsi le célèbre avertissement de Machiavel au chapitre XV du *Prince* : « Il m'a semblé plus convenable de suivre la vérité effective de la chose que son imagination. » On sait que, chez Machiavel, cette « vérité effective » part de la considération de la *condition humaine* : on présupposera une certaine méchanceté et un certain mal qui peuvent toutefois être accompagnés de bien ; mais tout bien est nécessairement accompagné de mal et les hommes ne font le bien que s'ils y sont contraints. Supériorité vaniteuse des hommes, faiblesse à laquelle sont réduites les femmes, contradiction des discours et des faits : telle est, selon la marquise, la réalité de la condition humaine. Qu'y a-t-il d'étonnant ou de glorieux à ce que « vous ayez fait une fois par projet ce que vous avez fait mille autres par occasion » ? « Qui ne sait que c'est là le simple courant du monde, et votre usage à tous, tant que vous êtes, depuis le scélérat jusqu'aux *espèces* ? » (Lettre CXLI.) Aussi la marquise pourrait-elle transposer au féminin cette autre phrase du chapitre XV du *Prince* : « ... celui [celle] qui laissera ce qui se fait pour cela qui se devrait faire, il [elle] apprend plutôt à se perdre qu'à se conserver... » On ne s'étonnera donc pas que cette évocation de la « vérité effective » de la condition humaine (suffisance vaniteuse des hommes et guerre entre les sexes) précède de peu le modèle épistolaire que la marquise suggère à Valmont d'envoyer à la présidente de Tourvel : chaque paragraphe s'achève par un « ce n'est pas ma faute » qui scande l'annonce de la rupture. Si je t'ai trompée, si je m'ennuie, si j'en ai assez, si je ne t'aime plus, si je te quitte, ce n'est pas ma faute : « ... si la Nature n'a accordé aux hommes que la constance, tandis qu'elle donnait aux femmes l'obstination, ce n'est pas ma faute. » Ainsi va le monde, ainsi va la « vérité effective » de la condition humaine.

De même que Machiavel dévoile, dit-on, les mécanismes de l'art de gouverner (l'interprétation, pour être partielle, n'est cependant pas dénuée de vérité), de même la marquise démonte les ressorts d'un certain art de la guerre, les artifices de cette séduction dont les femmes sont les premières victimes. Mais elle démonte surtout les ressorts de la *vanité* masculine à laquelle Valmont n'échappe pas plus qu'un autre. Vanité qui le pousse aussi bien à la dénégation des sentiments qu'il éprouve à l'égard de Mme de Tourvel qu'à la rupture sous l'effet de la suggestion. L'*imitation* par Valmont du modèle épistolaire proposé par la marquise (« ce dernier m'a paru original et propre à faire de l'effet : aussi je l'ai copié tout simplement, et tout simplement encore je l'ai envoyé à la céleste Présidente »)⁸ conduit alors à se demander si Laclos ne met déjà en œuvre cette nature imitative du désir où René Girard voit le fonds de l'œuvre romanesque⁹. Anticipant sur l'opposition stendhalienne de la *vanité* et de la *passion*, Laclos, par la plume de la marquise,

dénonce la confusion quasi permanente du désir « selon l'autre » et du désir « selon soi ». Il n'est pas indifférent que cette dénonciation soit l'œuvre de la lucidité d'une femme : non qu'elle échappe *a priori* aux effets de l'universelle vanité (si Ger-court, en la quittant, ne l'avait pas *humiliée*, qu'en serait-il des *Liaisons*?) mais parce que le romancier peut prêter à une femme, moins investie malgré tout dans les entreprises « sociales », la radicalité d'une conduite indifférente au souci de la conservation. Les libertins se perdent parce qu'ils n'ont (presque) plus rien à perdre, sinon les illusions que produit le désir mimétique. La marquise poussera à son terme la précipitation de la perte : ruinée, marquée par la petite vérole, fuyant à l'étranger, on a voulu pour elle une fin ignominieuse et que la mort ne lui soit même pas accordée.

Dans la préface des *Liaisons*, Laclos fait de la « variété des styles » l'un des mérites du roman par lettres qui se voit ainsi sauvé de la monotonie et de l'uniformité. Il en va peut-être de même de la variété des interprétations qu'autorise le mode épistolaire. Ici commence le règne de l'ambiguïté. Car, en dépit de cet exercice rigoureux et calculé de la maîtrise, la marquise n'est pas exempte de faiblesse. La même lettre qui la décrit travaillant à devenir le demiurge de soi-même nous livre l'aveu des sentiments qu'elle a éprouvés — et éprouve sans doute encore — pour Valmont. La naissance de l'émotion est une fois de plus rapportée dans le langage de la guerre : « Séduite par votre réputation, il me semblait que vous manquiez à ma gloire ; je brûlais de vous combattre corps à corps. C'est le seul de mes goûts qui ait jamais pris un moment d'empire sur moi. » La lucidité de l'analyse dégage ici les rapports complexes entre la *vanité* (« vous manquiez à ma gloire »), la *crystallisation* sur une abstraction que Stendhal appellerait un « amour de tête » et la *défaillance* liée au combat intérieur. Si la marquise croit, à l'instar de tous les libertins, qu'on peut agir sur les hommes « par leurs passions qui sont leurs faiblesses » (Malraux) et si elle parle avec tant de distance du « jargon de l'amour », c'est qu'elle n'a pas toujours été étrangère au langage du désir. Mais parce que ce dernier prend sa source dans le piège de la médiation sociale, on a du mal à démêler — dans l'expression de ce sentiment « impur » — le désespoir vrai et le comble de l'artifice. « Savez-vous que je regrette quelquefois que nous en soyons réduits à ces ressources ! Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse ; et vous, Vicomte !... Mais pourquoi s'occuper encore d'un bonheur qui ne peut revenir ? Non, quoi que vous en disiez, c'est un retour impossible. » (Lettre CXXXI.) Selon la lecture — presque indécidable — qu'on fera de ces lignes, on accordera à la marquise qu'être malheureux par amour est, comme l'écrira Stendhal, « la faiblesse des âmes fortes » à moins qu'on y décèle la maligne subtilité du piège tendu à l'adversaire...

Menée, quoi qu'elle en dise, par la « force des choses », la marquise ne pourra donc déployer son énergie — son impossible passion pour la liberté — que dans l'ordre de la dissolution et de la dépense. Laclos, romancier et moraliste politique, a fait d'elle une héroïne de l'incertitude crépusculaire. En cette fin de siècle, les affects du monde aristocratique s'appliquent — parfois sous les dehors de la rigueur calculante — à en accroître le désordre et à en consommer la ruine : le *more geometrico* du libertin serait-il l'envers de la disposition au bonheur ?

« Stendhal, en créant dans l'amour véritable une Mme de Merteuil apaisée, moins algébriste et assez poudrée d'expérience pour négliger la méchanceté, a fait des *Liaisons* une *Chartreuse de Parme* primitive et parfois presque grimaçante¹⁰. » Si donc l'érotisation de l'énergie prend chez Stendhal une tournure quelque peu différente, c'est que l'incertitude, avons-nous dit, est autre. Mais Stendhal, loin de s'enchanter du nouveau visage de la société naissante, voit dans « l'envie, la jalousie et la haine impuissante » les sentiments par excellence du monde moderne (*Mémoires d'un touriste*). C'est dire qu'aucune disposition au bonheur n'habite naturellement cette médiocrité teintée de ressentiment. Seule l'embellie du souvenir et l'invocation de ceux (réels ou fictifs) qui ne sont plus permettent à Stendhal d'échapper à la « vanité triste » issue de l'« égalisation des conditions ». Les brigands ne sont plus (ont-ils d'ailleurs jamais été ?) et l'Italie stendhalienne est bien souvent recomposée comme le hors-lieu de l'ennui et de la pesanteur. Mais peu importe l'empiétement de la fiction sur le réel. L'essentiel n'est-il pas de maintenir ou de sauver l'existence du désir « selon soi » dans une atmosphère si raréfiée ? D'où tirer cette force, comment garder la passion vive sinon en songeant — par exemple — à une femme comme Mme Roland ? « J'avoue que le courage d'écrire me manquerait si je n'avais pas l'idée qu'un jour ces feuilles paraîtront imprimées et seront lues par quelque âme que j'aime, par un être tel que Mme Roland... » (*Souvenirs d'égotisme*). « Un être tel » : entendons un être *invincible*, une « âme forte » (on trouve l'expression dans les propres *Mémoires* de Mme Roland) comme Stendhal les aime et les rêve.

Mme Roland, dans ses *Mémoires particuliers*¹¹, raconte qu'elle était dès l'enfance d'un caractère « fort opiniâtre » et refusait de céder à ce qu'elle percevait comme une autorité non justifiée par la raison. Un jour, à l'âge de sept ans, on veut la contraindre, étant malade, à boire un remède dont la seule odeur la dégoûte et qu'elle ne parvient pas à avaler en dépit de ses efforts. Pris de colère, son père lui donne le fouet. Dès lors, toute envie d'obéir disparaît et elle déclare nettement qu'elle ne prendra pas la potion. Soumise à de nouvelles menaces, elle éprouve alors, dit-elle, une sorte de « révolution », cesse de sangloter et se calme subitement en s'offrant « aux coups en silence » : « On m'aurait tuée sur place, sans m'arracher un soupir. » « Tous les détails de cette scène, poursuit-elle, me sont aussi présents que si elle était récente ; toutes les sensations que j'ai éprouvées sont aussi distinctes : c'est le même roidissement que celui que j'ai senti s'opérer depuis dans les moments solennels ; et je n'aurais pas plus à faire aujourd'hui pour monter fièrement à l'échafaud, que je n'en fis alors pour m'abandonner à un traitement barbare, qui pouvait me tuer et non pas me vaincre. » On ne sait si Stendhal, qui lisait avec émotion « la divine Mme Roland » eut connaissance de ce récit mais l'anecdote éclaire parfaitement la nature et les raisons du respect qu'il avouait ressentir à son égard. Comment cette invincibilité — rapportée à la plus tendre enfance et qui associe l'émotion première à la réalisation accomplie de la fermeté héroïque — ne ravirait-elle pas celui qui fait de la mort du roi l'un de ses plus prégnants souvenirs d'enfance ? Stendhal, à l'instar de Mme Roland, écrit donc : « Je conclus de ce souvenir, si présent à mes yeux, qu'en 1793, il y a quarante-deux ans, j'allais à la chasse au bonheur précisément comme aujourd'hui, en d'autres termes plus communs mon caractère était absolument le même qu'aujourd'hui » (*Vie de Henry Brulard*). Or l'invincibilité de

Mme Roland, enracinée dans une sorte de disposition sensible à la désobéissance, n'est pas celle de la marquise de Merteuil. On peut admettre, comme le suggère Malraux, qu'à la fin des *Liaisons*, celle-ci n'est pas vraiment vaincue, que Laclos ne l'a pas vraiment voulu vaincue : la somme de ses punitions (la maladie, la ruine, l'exil) répond, tout compte fait, aux nécessités d'une fin conventionnelle¹². Elle disparaîtra mais jamais elle n'écrira vaincue : « Qu'on parle d'elle, elle ne parlera plus. » Reste que son refus d'obéissance est entièrement *construit* : la lente et méthodique élaboration de sa conduite résulte de la froideur de l'analyse et la volonté de n'obéir qu'à soi-même s'accompagne d'une maîtrise sans cesse calculée. Les visages, les figures et les lieux qui témoignent, dans l'œuvre de Stendhal, de la tendance à l'insoumission (la lignée des « Amazones », les brigands, l'Italie...) sont, à l'inverse, toujours reliés à une sorte de propension native enracinée dans l'immédiateté du sentiment. L'érotisation de l'énergie ne concerne pas tant chez Stendhal les fins que s'assignent les individus — voire les groupes — que le lien indestructible d'une sensibilité et d'une « intelligence » de la conduite. Ce n'est pas de Laclos que Stendhal se réclame dans le XVIII^e siècle mais de Montesquieu¹³ pour qui le politique — au-delà de toute visée instrumentale — convient avec les émotions. Si la figure de Mme Roland incarne cette puissance native, l'accord d'une « sensibilité passionnée » et d'une construction de soi, elle donne à l'écrivain le courage de maintenir *vivant* son désir. Il lui fallait penser qu'il écrivait pour elle — pour ceux et celles, peu nombreux, qui lui ressemblent — lui qui n'avait, comme l'écrit merveilleusement Canetti, que « méfiance pour tout ce qu'il ne pouvait pas sentir¹⁴ ». Nous sommes loin, semble-t-il, de la rigueur quasi mathématique de l'ascèse libertine et pourtant toute une lignée d'héroïnes stendhaliennes a retenu quelques traits de la marquise. Apaisée, moins « algébriste », « saupoudrée d'expérience », telle est, aux yeux de Malraux, la Sanseverina qui, cependant, continue d'intriguer (mais c'est pour la bonne cause) avec toutes les qualités du grand politique. Mais beaucoup plus troublante est la figure de Lamiel à laquelle Stendhal n'a pu donner corps que dans une œuvre ébauchée et jamais achevée.

Stendhal, entre d'autres thèmes, voulait faire le récit d'une éducation quasi expérimentale : celle d'une petite paysanne normande, abandonnée à l'hospice des enfants trouvés de Rouen et adoptée à l'âge de quatre ans par un bedeau de village et sa femme. Ils voudraient « l'élever dans la crainte de Dieu » : « Ce sera véritablement *une âme que nous lui donnerons*, et, dans nos vieux jours, elle nous soignera. » Lamiel, esprit précoce et éveillé, échappe à l'ennui en découvrant à douze ans quelques lectures immorales : l'histoire des quatre fils Aymon, celles des bandits Mandrin et Cartouche : son éducation dévote ne résiste pas à l'impression produite par le courage et l'énergie de ces héros. Et lorsque la fillette entendra un jour, par hasard, le propos de la cabaretière du village — ses parents adoptifs sont *bêtes* — tous les devoirs lui paraîtront *également* ridicules. « Ne pas dire le chapelet le soir des bonnes fêtes ou ne pas jeûner un jour de quatre-temps, ou aller au bois faire l'amour, parurent à Lamiel des péchés d'égale importance. » Devenue lectrice de la duchesse de Miossens, Lamiel, atteinte de nouveau par l'ennui qui règne au château, sera « soignée » par le docteur Sansfin, bossu intelligent et énergique qui tente de faire oublier son infirmité à force de « démarchés savantes ». Le docteur entreprend alors de faire l'éducation de la jeune fille, de la « déniaiser » en la débarrassant des préjugés acquis et de lui apprendre à raison-

ner à l'écart des idées reçues. Stendhal, qui prête à Lamiel imagination et vivacité d'esprit (l'ennui n'est-il pas chez un être jeune le signe de la « présence de l'âme » ?), a voulu que le terrain soit favorable à cette expérimentation. « Le chemin était tracé dans cette âme si jeune, c'était là le point essentiel. » Lamiel développera donc ce « dégoût profond pour la pusillanimité » qui fait le fond de son caractère (note de travail de Stendhal) et verra dans *l'énergie* la suprême vertu : on sait, d'après les ébauches et les fragments inachevés qui nous sont parvenus, qu'elle devait accomplir sa destinée en compagnie d'un hors-la-loi dont le modèle n'était autre que Lacenaire. Stendhal a d'ailleurs transcrit dans un de ces fragments la phrase du bandit : « Je fais la guerre à la société qui me fait la guerre. Je lis Corneille et Molière. J'ai trop d'éducation pour travailler de mes mains et gagner trois francs pour dix heures de travail. » Tel aurait donc été le « grand dessein » qui convient à l'énergie de Lamiel : rencontrer l'amour avec un voleur et un assassin et l'accompagner dans le crime jusqu'à en mourir. La première émotion forte vient à Lamiel par des lectures qui mettent en scène des voleurs de grand chemin. Éveillée à l'abandon de tous les préjugés par le bossu Sansfin, devenue indifférente aux conventions, elle retrouve à la fin de son parcours la phrase de la marquise de Merteuil : « Hé bien ! la guerre. »

L'un des épisodes réputés les plus scabreux du roman est celui où Lamiel — comme la marquise — voudrait savoir ce qu'est l'amour. Dans la lettre LXXXI, Mme de Merteuil rapporte comment, cherchant à « deviner l'amour et ses plaisirs » et à préciser ses « idées vagues », elle interroge son confesseur en s'accusant de ce qu'elle n'a pas commis puis fait de sa nuit de noces une « occasion d'expérience » où il lui est loisible d'observer ses sensations comme autant de « faits à recueillir et à méditer ». Dans la même veine, Lamiel, mue par la curiosité plus que par les rêveries tendres qu'on prête d'ordinaire aux jeunes filles, interroge un jeune abbé qu'elle plonge dans le plus grand embarras et se dit : « Il faut qu'il y ait dans cette parole, *l'Amour*, quelque chose de bien extraordinaire ! » Guettant ensuite les couples qui vont « se promener au bois », elle finit par *payer* un « grand nigaud de vingt ans, fort blond » qui fait d'elle sa maîtresse. Et elle conclut avec étonnement : « Quoi ! l'amour ce n'est que ça ? » Scandaleuse conclusion d'un épisode où l'amour se voit traité « par une femme comme une curiosité et un grand jeu ¹⁵ ». A cet égard, la parenté de Lamiel avec la marquise est évidente : même goût de l'observation et de l'expérience, même primat de l'intelligence et de l'énergie.

Lamiel est une œuvre inachevée. Au-delà des difficultés relevées par la critique ¹⁶, on trouvera peut-être une autre raison à cet inachèvement. Hegel, analysant le roman moderne, écrit — nous l'avons vu — que ses héros dépouillent leurs actions de la « forme prosaïque » pour lui substituer une « réalité transformée par l'art et approchant de la beauté ». Stendhal n'a-t-il pas, dans *Lamiel*, porté l'effacement du prosaïsme à un point extrême en inventant, dans toute sa pureté, une impossible stylisation de la conduite ? La « réalité transformée par l'art et approchant de la beauté » est, dans le cas de Lamiel, une passion introuvable parce qu'elle est celle de l'illimité. Le libertin pouvait déployer son énergie dans la furie de la destruction : il accompagnait ainsi, « ténébreusement », l'effondrement de l'ancien monde et le nouveau n'avait pas encore de visage. Le héros stendhalien, celui du roman moderne, se heurte à la prose d'un monde à jamais désenchanté. Il la méprise

mais peut composer avec elle en gardant sa lucidité : ainsi l'hypocrisie de Julien Sorel ou le détachement des personnages de la *Chartreuse*. Il n'en va pas tout à fait de même pour Lamiel : « construite » littéralement à partir d'une absence d'origine (enfant abandonnée et recueillie à l'âge de quatre ans, on la suppose fictivement sans hérédité), le développement de ses dispositions et la formation de son caractère, absolutisés, produisent une sorte d'épuration, en attente d'un édifice inachevable. C'est dire que Stendhal ne voit pas de réponse politique concrète à la platitude et au prosaïsme du monde moderne : écrivain politique, il n'a pas de politique. Son républicanisme de cœur (aristocratique de surcroît) répugne à la passion de l'égalité, il ne préconise pas une nouvelle révolution et il s'enchant de souvenirs transfigurés par le rêve et la fiction. Lamiel est, comme la marquise, une figure-limite et le dénouement de l'œuvre est, comme celui des *Liaisons*, laissé à l'imaginaire : de quelles morts peut-on rêver pour elles ?

« La Révolution, écrivait Baudelaire, a été faite par des voluptueux¹⁷. » « Livre de sociabilité », observait-il à propos des *Liaisons*, livre « terrible, mais sous le badin et le convenable ». Stendhal : autre sociabilité, la page est tournée, la Révolution est passée. Viennent le vacillement du souvenir et l'insaisissable grâce de la désobéissance.

NOTES

1. *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, p. 21.
2. J. Starobinski, 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Flammarion Champs, Paris, 1979, p. 14.
3. *Le Triangle noir*, Gallimard, Paris, 1970, p. 9.
4. Les références à l'*Esthétique* de Hegel seront données dans la trad. S. Jankelevitch, Flammarion Champs, 1979.
5. « L'abbesse de Castro », *Chroniques italiennes*, in *Romans et nouvelles*, Gallimard, la Pléiade, 1952, p. 571.
6. *Le Triangle noir*, op. cit., p. 47.
7. Hobbes écrit que « la géométrie est démontrable, car les lignes et les figures à partir desquelles nous raisonnons sont tirées et décrites par nous-mêmes ».
8. Stendhal reprendra l'idée sur un mode parodique dans *Le Rouge et le Noir* : pour faire sa cour à la maréchale de Fervacques, Julien recopie les modèles épistolaires que lui a fournis le prince Korasoff.
9. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.
10. Malraux, *Le Triangle noir*, op. cit., pp. 49-50.
11. *Mémoires de Madame Roland*, Mercure de France,

Paris, nouvelle édition, 1986. Le passage cité se trouve pp. 209-210.

12. On peut faire une remarque similaire à propos du *Don Giovanni* de Mozart : à l'engloutissement de Don Juan dans les flammes de l'enfer (tonalité en ré majeur) succède la *scena ultima* en forme de condamnation morale : « C'est la fin, quand on vit mal ! / Et pour le perfide, la mort est toujours conforme à sa vie. »

13. « S'il y a un autre monde, je ne manquerai pas d'aller voir Montesquieu, s'il me dit : "Mon pauvre ami, vous n'avez pas eu de talent du tout", j'en serai fâché mais nullement surpris », *Vie de Henry Brulard*.

14. *Masse et Puissance*, trad. franç. Gallimard, Paris, 1966, coll. Tel, p. 294.

15. J. Prevost, *La Création chez Stendhal*, 1971, p. 383.

16. On a souvent remarqué que Stendhal n'avait pas su choisir un fil conducteur entre les divers thèmes qu'il voulait aborder.

17. Notes sur les *Liaisons dangereuses*, Laclos, *Œuvres complètes*, Gallimard, la Pléiade, 1951, pp. 738 et 740.