

Les femmes du roman français

Remarque préliminaire.

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en automne 2012 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, le cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et le cours qui a été repensé *à froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront des choses qui ont été éliminées lors de la prestation, retrouveront certaines, mais pas toutes, des considérations faites à brûle-pourpoint, et découvriront des corrections ou additions faites après coup.

Première semaine

Aki Shimazaki

Je commence nos rencontres avec deux remarques qui n'ont que peu à voir avec ce qui suivra, mais qui concernent les romans québécois.

Il y a une romancière québécoise du nom d'Aki Shimazaki. On reconnaîtra que ce n'est pas un nom bien commun, surtout peut-être au lac Saint-Jean. Cette femme est née au Japon en 1954. À l'âge de 27 ans, donc en 1981, elle a immigré au Canada et a vécu d'abord à Vancouver, puis à Toronto. Puis elle a déménagé à Montréal en 1991. Après quelques années, en 1995 et donc à 40 ans, elle a appris le français et commencé sa vie de romancière, mais de romancière française. Elle a écrit 10 romans en 20 ans, soit deux *pentalogies*, deux cycles de cinq romans qui sont liés entre eux. Cette femme admirable voit donc ses romans sur le Japon traduits en japonais.

Le premier cycle porte le titre collectif *Le poids des secrets*. C'est un titre qui pourrait coiffer la seconde pentalogie aussi. Pour Aki Shimazaki, la vie humaine est incompréhensible sans tenir compte des secrets que portent en eux les êtres humains. Mais les secrets ne sont pas seulement un poids (dont il faut se libérer), mais encore un terroir (dont il ne faut pas se séparer). Car nous sommes, en secret et parfois sans le savoir nous-mêmes, plus que nous-mêmes : nous sommes notre famille, nous sommes notre langue et le passé de notre pays, et donc nous sommes habités par les autres.

Je me permets d'affirmer ceci : il est aberrant de voir des hommes politiques, et des journalistes et des citoyens, parler de la charte des valeurs et de la question de l'immigration sans avoir lu les romans de madame Shimazaki. Il est sinon impossible, du moins inacceptable, qu'on parle de la réalité québécoise (et il faut parler de la charte et de l'immigration, mais pas de ce cours) sans avoir lu, et même discuté, ces romans.

J'ajoute, et c'est mon second point, qu'il faudrait qu'en plus d'un cours sur les femmes dans le roman anglais ou d'un cours sur les femmes dans le roman français, un cours sur les femmes dans le roman québécois. Si cela se faisait, je suggère que le trio serait constitué de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (un Français), *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (un Franco-manitobaine) et la seconde pentalogie d'Aki Shimazaki.

Lecture de la description.

La plupart d'entre vous ont choisi cette série de rencontres en lisant la description que j'ai proposée et qui a été imprimée dans le bottin de l'UTAQ. Je me permets donc de relire ce texte et de faire quelques remarques directes sur lui, pour ensuite amplifier au moyen des remarques dont les titres sont inscrits au tableau.

Le roman anglais, comme le roman français, est devenu la figure la plus visible, et la plus rentable, de la littérature. (Cette série de rencontres est le complément d'une autre série sur le roman anglais.) Mais cette domination est un phénomène assez nouveau : le roman naît et prospère avec la modernité occidentale, et la domination politique et artistique de l'Occident. Car on peut dire que le roman acquiert ses lettres de noblesse en Europe au XVIIe pour devenir une entreprise artistique de pleine autorité au début du XIXe. Cette *victoire* du roman accompagne et solidifie un autre phénomène moderne et occidental : la promotion de la femme. Car le plus souvent les romans accordent une grande place aux femmes et aux préoccupations des femmes ; de plus, le romancier est souvent une romancière. (Il faudrait réfléchir sur cette question : j'ai offert quelques remarques là-dessus dans la première série de rencontres, celle qui portait sur le roman anglais ; je ne les répèterai pas cette fois, pour focaliser sur d'autres questions que je n'ai pas traitées à ma satisfaction au dernier semestre.)

Pour comprendre et cette figure artistique et le phénomène social et politique qui semble être son double, il s'agira de lire trois romans français : *La*

Princesse de Clèves de madame de La Fayette, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, et *Consuelo* de George Sand. (Nous aurons un grand avantage: nous lisons le français, et nous ne dépendons pas d'un traducteur. Je me permets ici un mot sur le nom de Laclos et la prononciation problématique de celui-ci.) À part le fait que ces trois œuvres sont des incontournables, elles offrent des portraits puissants de trois figures de la femme, et même de trois figures de la philosophie morale occidentale. (Nous parlerons des femmes, mais nous parlerons à travers cette conversation sur les femmes, de l'être humain. Il y a plusieurs raisons à cela, mais la première est sans doute qu'on ne peut pas parler de la femme de l'espèce sans parler du mâle, et qu'en conséquence c'est tous les êtres humains qui sont en jeu.) Le professeur guidera la lecture, encadrera les discussions et tirera, quand c'est possible, quelques conclusions. (Ma fonction est d'abord d'être un passeur, un pont, quelqu'un qui vous présente et vous rapproche d'un sage; en l'occurrence, les sages sont madame de LaFayette, Laclos et Sand. Mais je me permettrai de vous dire, à la fin, ce que je pense, moi-même. Entre temps, il faut accepter que je me fais le porte-parole de l'auteur, c'est-à-dire que je cherche à vous aider à comprendre les auteurs et leurs œuvres ou à sympathiser avec l'auteur et avec ce qu'il a à vous apprendre.)

Des éditions françaises des trois romans seront en vente à la librairie Zone de l'Université Laval. Mais on pourra s'en procurer ailleurs dans les bibliothèques municipales ou sur Internet. (Elles sont bel et bien en

vente à la librairie Zone. Il n'y a aucune obligation d'acheter à la librairie universitaire ni d'avoir la même édition. Mais il serait plus facile, en particulier dans le cas de *La Princesse de Clèves*, d'avoir la même édition, parce que je pourrai ainsi vous proposer les citations que je lirai, ou auxquelles je me référerai avec une plus grande précision : il n'y a pas de division par chapitre ou par lettre dans le texte de madame de LaFayette. Pour les autres romans, cette difficulté n'existe pas.

L'artiste et la pensée.

La raison d'être de cette série de rencontres se trouve dans une remarque de Voltaire. Dans son « Commentaire sur *Rodogune* » (*Rodogune* est une tragédie de Corneille qu'analyse Voltaire), ce dernier écrit : « Il est très commun de lire, et très rare de lire avec fruit. » On devine que le mot *fruit* signifie *profit* ; on pourrait traduire ou moderniser cette phrase de Voltaire comme suit : « Tout le monde sait lire, peu de gens savent lire avec profit. »

On parle d'analphabétisme au Québec (et en Occident), et les statistiques sont tout à fait effarantes. En supposant qu'il y a quatre niveaux de littératie, ou d'alphabétisme, et que les deux premiers niveaux, ce qu'on pourrait appeler les deux premiers niveaux alittératie, ne permettent pas de lire plus d'une page en en retenant le sens, il y aurait moins de 50 % des Québécois qui dépassent les deux premiers niveaux de littératie. Cela veut dire que 50 % des Québécois ne peuvent pas apprendre quelque chose, un métier, une idée, un programme politique, en lisant un texte.

Nous pouvons supposer que nous tous ici avons atteint les degrés 3 ou 4 de littératie. Or la remarque de Voltaire nous vise quand même : il y a lire de façon à assimiler de l'information (degré 3), et il y a lire de façon à stimuler la pensée indépendante (degré 4). Ici et pendant dix semaines, nous allons tenter de développer ce dont parle Voltaire, soit lire avec profit. Nous allons lire non seulement pour apprendre, mais pour comprendre, et pour comprendre, il faut penser pendant qu'on lit et après avoir lu.

Or nous avons de la difficulté à lire avec profit, entre autres, parce que nous croyons trop souvent que lire, par exemple lire des romans, c'est seulement du divertissement. On pourrait *watcher* la tv, faire du *bowling* ou pratiquer le *spinning* pour son plaisir, mais au lieu, on lit des romans. Je ne suis pas contre le plaisir : je suis un grand hédoniste. Mais je prétends que le plaisir particulier qui consiste à lire des romans peut servir à plus qu'à notre délassement. J'irais jusqu'à dire que les romans, en tout cas les romans que nous lisons, sont faits pour être lus par-delà le plaisir, et que le plaisir de les lire est augmenté par cet exercice.

Pour illustrer ce que nous ferons, je tire un exemple tiré d'une autre série de rencontres, sur la femme dans le roman anglais. Dans ce contexte, nous avons lu *Moll Flanders* de Daniel Defoe. Or dans ce roman classique, il devient vite clair que l'auteur, et d'abord son héroïne, présente une vie qui peut, et même doit, servir d'exemple, ou de modèle, ou de représentation de ce qu'une femme (et tout être humain) doit pouvoir faire pour arriver au bonheur. Or

ce que fait Moll Flanders, c'est prendre tous les moyens, qu'ils soient sexuels ou criminels, pour se tailler une place dans le monde, et assurer sa survie, soit son bonheur. Pour dire les choses de façon brutale, le roman de Defoe est l'apologie du machiavélisme, ou du réalisme, ou de l'amoralité. Il ne s'agit pas de prétendre que Defoe avait raison, mais de reconnaître que son roman n'est pas seulement une représentation agréable d'une période de la vie en Angleterre pour une femme donnée: son récit soulève des questions philosophiques, et offre une certaine réponse à ses questions, ainsi qu'une certaine preuve de leur validité.

Je vais reprendre cette idée en vous offrant le témoignage d'un grand artiste, du plus grand poète français, à mon avis. Je me donne d'abord le plaisir de lire un de ses poèmes; je commenterai ensuite son poème en fonction de ce que je viens de suggérer.

L'HOMME ET SON IMAGE

Pour M.L.D.D.L.R.

Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde :
Il accusait toujours les miroirs d'être faux,
Vivant plus que content dans son erreur profonde.
Afin de le guérir, le Sort officieux
Présentait partout à ses yeux
Les conseillers muets dont se servent nos Dames ;
Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,
Miroirs aux poches des Galands,
Miroirs aux ceintures des femmes.
Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner

Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,
N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.
Mais un canal formé par une source pure,
Se trouve en ces lieux écartés :
Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités
Pensent apercevoir une chimère vaine.
Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.
Mais quoi, le canal est si beau
Qu'il ne le quitte qu'avec peine.
On voit bien où je veux venir :
Je parle à tous ; et cette erreur extrême
Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.
Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,
Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ;
Et quant au canal, c'est celui
Que chacun sait, le livre des *Maximes*.

Le poème est dédié à La Rochefoucauld comme on peut le deviner au début et à la fin du texte : « Pour M. L. D. D. L. R. » signifie « pour Monsieur le Duc de La Rochefoucauld et le mot « *Maximes* » renvoie au livre le plus important de La Rochefoucauld.

Or le poème de La Fontaine raconte une histoire. Mais l'histoire est une allégorie. Le sens de l'allégorie est la suivante : un texte beau, un texte littéraire, peut comporter un enseignement. D'ailleurs, le poème de La Fontaine est un texte littéraire qui comporte un message, soit que les textes littéraires peuvent comporter un message.

Par ailleurs, le poème de La Fontaine est un résumé des *Maximes* de La Rochefoucauld. Voici ce que

dit La Rochefoucauld selon La Fontaine. Les êtres humains pensent qu'ils sont bons, c'est-à-dire moraux. Mais ils ne le sont pas. Même quand ils voient l'immoralité des autres, ils refusent de voir que c'est la nature de l'homme qui s'exprime. Cette vérité peut être perçue cependant grâce à un miroir spécial, un miroir beau, attirant, plaisant. Ce miroir est l'œuvre de La Rochefoucauld qui montre aux humains leur laideur, leur immoralité, qu'ils partagent.

Je tiens à signaler qu'en écrivant ce poème, La Fontaine reprend et renverse une allégorie ancienne, celle de Narcisse, qui était si beau qu'il ne pouvait pas ne pas se regarder et s'admirer. Au fond, La Fontaine suggère que la vérité qu'il énonce et que La Rochefoucauld énonce est le renversement d'une erreur ancienne : les humains ne sont pas bons, ou beaux, ils sont égoïstes, ou laids.

Pourquoi tout ceci ? C'est pour vous suggérer que les romans que nous allons lire ensemble comportent un sens, un message. Les artistes qui les ont écrit ont une expérience de vie, et ils ont une interprétation de cette expérience ; cette interprétation ne peut pas ne pas paraître dans leur œuvre. Il est même possible que cette interprétation est le sens de leur œuvre : ils ont écrit pour nous montrer ce qu'ils ont compris de la vie. Bien mieux, il est possible que le fait que leurs œuvres soient considérées des œuvres classiques tient à un autre fait : génération après génération, leurs lecteurs ont découvert qu'il y avait un sens à leurs œuvres, un sens qui pouvait être vrai, ou en tout cas qui stimulait la pensée, et les ont recommandés à d'autres lecteurs pour cette raison précise.

Les aspects d'un roman.

Le roman est comme la pièce de théâtre une œuvre de fiction. Or nous avons sur la pièce de théâtre une autorité absolue, soit Aristote. Selon ce qu'il dit dans sa *Poétique*, Aristote distingue diverses parties ou aspects de la pièce de théâtre : il signale en particulier : les caractères, le drame et le style. Nous allons chercher à connaître tout cela. Pour illustrer ce qu'Aristote expose je prendrai un exemple dans chacun des trois romans que nous lirons ensemble.

Ainsi *La Princesse de Clèves* présente plusieurs personnages qui ont des personnalités fort différentes : madame de Chartres n'est pas mademoiselle de Chartres, et n'a pas le même caractère que sa fille ; le prince de Clèves a un caractère beaucoup moins amoureux que son époux le prince de Clèves, et celui-ci est beaucoup moins séducteur que monsieur de Nemours. Pour insister sur ce dernier duo, le prince de Clèves est un homme simple et bon, fou amoureux de son épouse, mais porté à la jalousie (on le comprend quand même), alors que monsieur de Nemours, l'amoureux de la princesse de Clèves, épouse du prince de Clèves, est un homme brillant, qui a fait tout plein de conquêtes amoureuses et qui est moins porté à la jalousie. Or on ne peut pas comprendre le roman si on ne tient pas compte des personnages et de leur différence de caractère. Voilà pour un exemple de l'examen de caractères qu'on nous reprendrons la semaine prochaine.

Comme exemple du drame, on peut signaler que dans *Consuelo*, on suit la carrière d'une adolescente talentueuse qui conquiert la société aristocratique vénitienne par son talent vocal, qui séduit un comte de Bohême ténébreux par la pureté de son cœur, qui part en voyage jusqu'à Vienne avec Joseph Haydn, puis devient la comtesse de Rudolstadt. On devine par là comment le roman *Consuelo*, qui est ensuite suivi du roman *La Comtesse de Rudolstadt*, est rempli de péripéties les unes plus folles que les autres. Malgré l'étrangeté des aventures de Consuelo, il faut les connaître et y réfléchir sans quoi on ne comprend pas le roman. Or nous reviendrons sur ces aventures quand nous aborderons le roman de George Sand.

Enfin, pour donner un exemple de la question du style, on peut penser au roman de Laclos, lequel est constitué de lettres et de rien de plus : le seul moment où l'auteur intervient, et même là ce n'est pas sûr, c'est dans la préface ou dans les notes en bas de page : le lecteur n'a jamais droit à un point de vue absolu par opposition aux deux autres romans que nous lisons, où l'auteur est supposé tout savoir au sujet de ce qui se passe. Ce fait exige qu'on lise le deuxième roman autrement qu'on ne le ferait les premier et troisième. Encore une fois, nous reviendrons sur cette question quand nous aborderons ce roman.

Pourquoi tout cela ? Nous lisons des romans, qui sont des œuvres d'art et certes qui sont des écrits d'une certaine espèce ; en conséquence, il faut tenir compte des romans en tant que romans, et donc, pour tenir compte des indications d'Aristote, examiner avec attention les caractères, les aventures et le style. Mais

cela peut conduire, et même doit conduire, à une réflexion sur le sens que ses romans comportent. L'un ne va pas sans l'autre, mais il ne faut pas sauter à l'autre en faisant abstraction de l'un.

La pensée par comparaison.

Il s'agit donc de lire des romans pour mieux penser. Mais il faut comprendre une autre chose avant de commencer nos lectures et nos discussions. Les trois romans sont non seulement différents et d'auteurs différents, mais encore ils proposent différentes façons de penser la vie. Il faudra donc penser par comparaison. Pour expliquer ce que j'entends par là, je vous présente un aphorisme de Nietzsche qui illustre bien ce que je propose. Encore une fois, je me donne le plaisir de lire le texte pour ensuite l'expliquer.

La descente à l'Hadès

Opinions et sentences mêlées (§ 408)

Moi aussi, j'ai été aux enfers, comme Ulysse, et j'y retournerai souvent; et je n'ai pas seulement sacrifié des moutons pour pouvoir m'entretenir avec quelques morts, c'est aussi mon propre sang que je n'ai pas ménagé. Il y eut quatre couples à ne pas refuser leur réponse à mon immolation: Épicure et Montaigne, Goethe et Spinoza, Platon et Rousseau, Pascal et Schopenhauer. C'est avec eux qu'il me faut m'expliquer quand j'ai longtemps marché seul, par eux que j'entends me faire donner tort ou raison, eux que je

veux écouter quand ils se donnent alors eux-mêmes tort et raison entre eux. Quoi que je puisse dire, résoudre, imaginer pour moi et les autres, je fixe les yeux sur ces huit-là et vois les leurs sur moi. – Puissent les vivants me pardonner s'ils me font parfois l'effet, eux, d'être des ombres, si pâles et irritées, si inquiètes et, hélas ! si avides de vivre, tandis que ceux-là me paraissent alors aussi pleins de vie que s'ils ne pouvaient plus maintenant, *après* leur mort, être jamais las de vivre. Or, ce qui compte, c'est bien cette *vivace pérennité* : qu'importent la « vie éternelle » et en somme la vie !

Que dit Nietzsche au fond ? Il parle d'une descente aux enfers. Nietzsche est mort fou, mais il ne faut pas s'imaginer qu'il décrit ici quelque chose qu'il prétend avoir fait. Il propose une allégorie pour expliquer ce que c'est que lire pour lui. Lire, c'est rencontrer des morts.

Mais, et c'est le second point, c'est rencontrer des morts qui discutent entre eux, qui lui parlent à lui pour le critiquer et à qui il parle à son tour pour les critiquer. Rencontrer des êtres humains, c'est d'abord et avant tout leur parler. Il y a un exemple magnifique de cela à la fin de *l'Odyssée* : Agamemnon et Achille discutent pour savoir lequel des deux a été le plus grand ; cette discussion reprend la discussion entre Ulysse et Achille au livre 10. Mais lire, c'est rencontrer des êtres humains, et d'abord un être humain, l'auteur.

Durant nos rencontres, nous allons descendre aux enfers comme Nietzsche le propose. Nous allons lire trois romans. Mais nous allons supposer que ces

romans nous proposent une façon de voir la vie. Nous allons supposer que les trois romanciers se disputent les uns avec les autres à travers leurs récits. Nous allons supposer qu'ils sont en train de nous enseigner. Et nous allons nous donner comme tâche de leur répondre, soit après les avoir écoutés, après les avoir comparés, nous faire une idée à nous. Ce sera donc à la toute fin de nos rencontres que je vous dirai ce que vous devez penser pour être dans le vrai, c'est-à-dire d'accord avec moi.

Je signale que selon Nietzsche la course aux enfers est difficile : elle coûte du sang de béliers et même notre propre sang. Mais toujours selon Nietzsche cette activité est bonne, elle est même agréable. Il va jusqu'à dire que toute autre activité humaine est ennuyeuse par comparaison : un être humain n'est vivant que lorsqu'il se met en dialogue avec les grands auteurs. À la fin de nos rencontres, vous pourrez évaluer si ce que Nietzsche suggère est vrai.

En somme, je vous invite à vivre un peu plus.

Pour la semaine prochaine.

Je prévois consacrer un peu plus de deux semaines à *La Princesse de Clèves*, plus de quatre semaines aux *Liaisons dangereuses* qui est un roman bien plus long et bien plus compliqué et enfin un peu plus de deux semaines à *Consuelo*. Mais dans ce dernier cas, nous ne lirons que la première moitié du roman.

Pour la semaine prochaine donc, il faudrait avoir lu au moins la moitié du roman de madame de LaFayette.

Deuxième semaine

La Princesse de Clèves

Ce qui fut fait.

À chaque semaine, je prendrai le temps de revenir sur ce qui a été présenté la semaine précédente. Et ce pour deux raisons : la première, parce que les remarques que je prévois faire constituent toujours la suite des remarques faites : il est bon de rappeler ce qui précède pour que ce qui suit ait plus de sens dans la mesure où il dépend en partie de ce qui précède justement. La seconde tient au fait que les remarques faites la semaine avant peuvent avoir eu une résonnance différée, c'est-à-dire que si vous y avez pensé, des questions, des objections ou des nuances peuvent vous être venues à l'esprit après la fin de la rencontre. Ce point de chaque rencontre permet donc à ceux qui en sentent le besoin de poser ces questions, de faire ses objections, de proposer ces nuances, alors qu'ils ne le pouvaient pas sur le coup.

Je rappelle donc ce qui a été proposé la semaine dernière.

Après avoir parlé de la romancière québécoise Aki Shimazaki et d'un éventuel cours sur « les femmes du roman québécois », et après avoir repris la description officielle de nos rencontres en les complétant de quelques remarques qui devaient les éclairer, j'ai parlé du roman et de la pensée ; l'idée essentielle était la suivante : les œuvres d'art, et les romans sont des

œuvres d'art, expriment un point de vue sur le monde. (La peinture de Raphaël ne *dit* pas la même chose que la peinture du Caravage, et ces deux la même chose que les peintures de David, et de Manet, puis de Picasso et de Pollock.) J'ai *prouvé* cette suggestion en citant un poème de La Fontaine.

Puis j'ai insisté que même s'il s'agit d'être sensible à la dimension morale ou éthique ou anthropologique des œuvres que nous allons lire, il faut toujours partir de ces œuvres en tant qu'œuvres d'art, et donc de tenir compte de choses non réflexives comme le style de l'auteur.

Enfin, j'ai signalé que les œuvres ont été choisies parce qu'elles proposent des réponses différentes aux grandes questions humaines, différentes et donc stimulantes pour la réflexion: pour présenter cette idée, j'ai utilisé le texte de Nietzsche qui représente la lecture comme l'occasion d'une conversation entre des auteurs, et entre les auteurs et les lecteurs. En somme, l'espoir de ce cours est que les différentes visions qui sont présentées à travers les différents romans stimuleront votre propre réflexion.

Avant d'avancer, en vous parlant du roman de madame de LaFayette, je suis prêt à répondre à vos questions ou à vos objections, ou recevoir vos commentaires sur les remarques de la semaine passée.

Contexte politique et social et vie de madame de LaFayette.

Tout auteur écrit pour un public donné et donc à partir d'un contexte politique et social. C'est le cas de

madame de LaFayette. Pour dire les choses simplement, elle est une auteure de ce qu'on appelle le Grand Siècle ; or elle a connu les auteurs du Grand Siècle, non seulement parce qu'elle a vécu en même temps qu'eux et donc qu'elle a lu leurs œuvres au moment même où elles ont été publiées, mais encore parce qu'elle en a rencontrés plusieurs, des gens comme Racine, Molière, La Rochefoucauld, madame de Sévigné, La Fontaine et Boileau, Arnaud et Pascal. De plus, elle appartenait au milieu social (la noblesse lettrée) qui était fasciné par les œuvres de ces artistes et penseurs.

Dire qu'elle est une auteure du Grand Siècle se dit d'une autre façon : elle est une auteure du siècle de Louis XIV. Or Louis XIV est célèbre pour plusieurs raisons, entre autres parce qu'il avait une politique artistique ou culturel : il voulait faire de la France, de Paris et surtout de sa cour le lieu le plus civilisé du monde, mais selon sa compréhension de ce qu'est la civilisation. Il avait donc une écurie d'artistes et d'auteurs qui étaient subventionnés par lui : Molière, Racine, Boileau, par exemple. Mais il y avait aussi un certain nombre d'auteurs qui ne faisaient pas partie de cette écurie, et même qui faisait partie d'une sorte de résistance intellectuelle : La Fontaine, Arnaud et La Rochefoucauld peuvent être placés parmi eux. Or madame de LaFayette, c'est clairm faisait partie des seconds. Sur ce dernier point, il est certain que La Rochefoucauld, non seulement connaissait madame de LaFayette, mais qu'il a participé au moins un peu à l'écriture de son roman : il est certain qu'il a vu naître et qu'il a commenté l'œuvre à mesure qu'elle s'écrivait.

Il est donc possible, et c'est une piste d'interprétation que vous pourriez garder en tête, que *La Princesse de Clèves* soit un commentaire sur la vie non pas en 1588, mais en 1678, date où le roman fut publié. En somme, le roman de madame de LaFayette, dont l'action se passe au siècle précédent, pourrait être non seulement un commentaire sur la vie en général, mais encore un commentaire critique portant sur la vie au Grand Siècle.

Quoi qu'il en soit du contexte politico-esthétique du roman, voici quelques informations sur son auteur.

Madame de LaFayette naît en 1634; à la naissance, elle s'appelle Marie-Madeleine Pioche de la Vergne.

À la mort de son père en 1650 (elle a 16 ans), elle devient demoiselle d'honneur de la reine, soit de Anne d'Autriche; son beau-père est mêlé à la Fronde.

En 1654 (elle a 20 ans), elle est consœur de Henriette d'Angleterre, qui sera la belle-sœur de Louis XIV.

En 1655 (elle a 21 ans), elle épouse le comte de LaFayette (qui a 18 ans de plus qu'elle).

En 1656 (elle a 22 ans), elle connaît pour les avoir rencontré des membres influents de Port-Royal et devient l'ami de La Rochefoucauld: deux types de pessimisme, pieux et impie, lui sont donc accessibles, voire inévitables.

Lui naissent des fils en 1658 et 1659, puis les époux LaFayette font vie à part.

En 1662 (elle a 28 ans), elle écrit un premier texte rendu public, *La Princesse de Montpensier* (c'est

un grand succès, mais une œuvre publiée anonymement).

Puis en 1669 (elle a 35 ans), elle publie *Zaïde* (encore une fois publié anonymement). Ses écrits sont *surveillés* par un groupe d'amis et de critiques. Ce qui était une pratique commune à cette époque.

En 1678 (elle a 44 ans), elle publie *La Princesse de Clèves* (toujours publié anonymement). C'est un succès immédiat.

En 1680 (elle a 46 ans), La Rochefoucauld meurt. Il est probablement l'homme le plus important de sa vie.

En 1683 (elle a 49 ans), le comte de LaFayette meurt.

En 1689, elle écrit des *Mémoires de la cour de France*.

En 1693 (elle a 59 ans), elle meurt.

Je retiens d'abord de ces informations qu'elle est une femme de la noblesse, mais qu'elle est aussi toute sa vie d'adulte, une écrivaine, entourée d'écrivains et de passionnés de littérature. Ainsi, elle est amie de madame de Sévigné avec qui elle correspond un peu.

Quand on dit qu'elle a publié anonymement, il faut bien comprendre que cela tient moins au fait qu'elle soit femme qu'au fait qu'elle soit noble. De plus, cet anonymat est bien relatif, parce qu'on (le monde de la cour et de la littérature) sait avant, pendant et après les publications qui était l'auteur de ses livres.

Il n'en reste pas moins que madame de LaFayette écrit et publie un texte initial qui cache non seulement son nom, mais son sexe. On le voit en lisant presque

n'importe quelle partie du texte, mais par exemple la préface.

Elle prétend qu'elle le fait pour qu'on juge son livre plus librement; elle suggère qu'elle pourrait se faire connaître. Elle est permis de conclure que tout cela est de la cachoterie: elle sait qu'on sait qui elle est; elle sait qu'on la jugera de toute façon, et on l'a fait en particulier au sujet de la vraisemblance de la scène de l'aveu; elle semble avoir été bien peu encline à se montrer.

En tout cas, ce petit jeu met le lecteur d'emblée dans l'atmosphère du roman: tout comme madame de LaFayette, la princesse de Clèves est une personne bien discrète; le problème du jugement du public, et du danger que cela comporte, est au cœur du roman. Il y a aussi un autre thème qui est présent d'emblée: dans le roman, les gens passent leur temps à se cacher, mais ils se font bien souvent découvrir, parce que leur discrétion, leur tactiques de discrétion se font éventer.

Remarques générales sur le roman: la structure.

Le roman *La Princesse de Clèves* a été publié en quatre parties, division que l'on retrouve dans l'édition qui est la nôtre. Mais les divisions sont plus ou moins arbitraires, et semble être commandées d'abord et avant tout par le nombre de pages. On peut signaler cependant que la deuxième moitié du roman est bien plus simple que la première partie: à partir du milieu, l'auteure focalise sur la seule histoire de l'amour du duc de Nemours (Jacques de Savoie) pour la princesse

de Clèves (mademoiselle de Chartres) et son effet sur le prince de Clèves.

Or, comme le montre la première partie que nous avons à lire pour cette semaine, *La Princesse de Clèves* est difficile à lire pour une raison au moins : en raison de sa structure labyrinthique ou désordonnée. L'auteure semble être une mauvaise romancière (certains l'ont prétendu et dès le début) parce qu'elle sort à plusieurs reprises du récit principal pour raconter d'autres histoires, ce que j'appellerai les récits digressifs.

Avant de parler de ces récits digressifs, voici la structure du roman : récit portant sur la cour de Henri II (37-46) ; récit portant sur l'arrivée de mademoiselle de Chartres à la cour (46-57) ; récit portant sur la mère de la dauphine (il s'agit de madame Marie de Lorraine, reine d'Écosse), racontée par la dauphine (Marie Stuart) (58-59) ; récit portant sur la conquête de mademoiselle de Chartres par le prince de Clèves et sur l'apparition du duc de Nemours (60-69) ; récit portant sur Henri II et Diane de Poitiers, racontée par madame de Chartres (70-77) ; récit portant sur les efforts de la princesse de Clèves pour éviter le duc de Nemours et sur la mort de sa mère (77-90) ; récit portant sur madame de Tournon, racontée par le prince de Clèves (91-104) ; récit portant sur la princesse de Clèves qui retourne à la cour et se rend compte de la persistance de son amour pour le duc de Nemours (104-118) ; récit portant sur d'Anne Boleyn, racontée par la dauphine (119-121) ; récit portant sur la jalousie que ressent pour la première fois la princesse de Clèves (122-138) ; récit portant sur le

vidame de Chartres et ses amantes, raconté par le vidame au duc de Nemours ensuite racontée par Nemours (139-148) ; récit portant sur l'histoire d'amour entre la princesse de Clèves et le duc de Nemours (149 jusqu'à la fin).

Il y a donc une introduction, assez vraie sur le plan historique, qui présente l'époque où se passe le roman et le milieu du récit principal, puis surtout cinq récits, plus ou moins vrais, qui s'insèrent dans l'histoire principale. Mais on voit bien, me semble-t-il, que ces récits *digressifs* sont liés à l'histoire principale et au personnage principal, parce que ces cinq histoires qui sont toutes racontées à la princesse de Clèves. De plus, toutes ses histoires racontent des aventures amoureuses et des alliances matrimoniales qui sont mêlées à la vie politique. On peut dire que ces récits font partie de l'éducation de la princesse de Clèves : il y a pour elle, comme pour nous tous, ce qu'elle apprend par son expérience directe, mais ce qu'elle apprend par le récit des autres.

Remarques générales sur le roman : un premier thème
Mais qu'apprend-elle au juste ? Il me semble qu'il y a une leçon constante, ce que j'appellerai un premier thème : la vie est dangereuse, ou plutôt la vie amoureuse est dangereuse. Tout le monde connaît le slogan « Faites l'amour et non la guerre ». C'était bien populaire dans les années 60. La suggestion de ce slogan est que la guerre est une chose dangereuse, douloureuse et cruelle, et qu'on peut y échapper en entrant dans le monde de l'amour. Le monde de

l'amour est le monde de la paix, de la justice, et du plaisir. Soit, selon au autre slogan de cette époque : « Peace and Love ». Je suis persuadé que madame de LaFayette est d'avis que ces deux slogans sont ridicules, parce qu'ils sont faux. Le monde de l'amour, ce n'est pas le monde de la paix ; si vous quittez la guerre et ses problèmes et dangers, vous les retrouverez dans l'amour.

Car il y a une thématique fondamentale du roman, soit que l'amour et la politique (les choses militaires) sont semblables. Cela rappelle, ou reprend, un thème vieux comme l'Occident. J'en donne quelques exemples : chez les Grecs, le dieu de la guerre, Arès, et la déesse de l'amour, Aphrodite, sont des amants, car la déesse de l'amour trompe son époux légitime avec le dieu de la guerre. De plus, la sagesse populaire met en parallèle et rapproche l'amour et la guerre. Ainsi les Anglais disent (la phrase n'est pas dans Shakespeare, mais ses pièces en sont souvent l'illustration) : « *All's fair in love and war.* » En français, cela devient : « En amour comme à la guerre, tous les coups sont permis. »

Tout cela suggère que l'espoir de se tirer de l'injustice et de la lutte (qui viennent avec la guerre et la politique) en entrant dans le monde de l'amour où il n'y a plus de lutte et plus d'injustice, cet espoir est une illusion. La conclusion inverse est impliquée par ce proverbe : la vie est dure en général, et elle est une lutte où l'injustice est la règle, peu importe dans quel domaine. Je crois que ce thème est au cœur du roman, et cet enseignement peut en être la leçon première voulue par l'auteur.

En tout cas, il y a un passage magnifique qui exprime ce thème. Lire la page 52 et 53. Les deux mots cruciaux sont *ambition* et *galanterie*. On saisit tout de suite que l'ambition est d'abord et avant tout l'ambition politique, mais il faut sentir qu'il y a aussi des ambitions amoureuses.

Par ailleurs, le mot *galanterie* a au moins trois sens, trois sens qui sont mêlés et qui font qu'il est difficile de savoir à quel niveau on se trouve quand on l'emploie: 1. Politesse. 2. Lien amical et social particulier entre un homme et une femme. 3. Lien sexuel plus ou moins ouvert entre un homme et une femme. En gros, les deux mots couvrent les deux domaines de la vie: soit la vie sexuelle et la vie politique. Mais il est clair que si ses deux passions sont différentes quant à leur domaine, elles interfèrent l'une avec l'autre, et surtout peut-être chez les gens qui appartiennent au monde du pouvoir. Ce qui est le monde de la princesse de Clèves.

On pourrait prétendre que madame de Chartres, la mère de la princesse de Clèves, ne se mêle pas de politique et qu'elle veut assurer le bien-être privé de sa fille et sa vie paisible en amour. Mais il est clair que madame de Chartres veut aussi assurer le statut social et le bien-être économique de sa fille par l'amour qu'inspire sa beauté et par la vertu qu'elle devrait avoir. Quand on y pense un peu, on voit réapparaître, sous une autre figure l'idée que le monde de l'amour est lié au monde des réalités dures de la vie. Sur cette question, il y a là, même une différence fondamentale entre sa fille et elle: madame de Chartres est glorieuse en ce sens qu'elle est très sensible au statut social des

gens et de sa fille. On ne trouve rien de semblable chez sa fille. Pourtant, il faut comprendre que la princesse de Clèves est bel et bien la fille de madame de Chartres, et donc qu'elle est mademoiselle de Chartres comme sa mère est madame de Chartres.

Je signale le magnifique livre de Claude Habib, *La Galanterie française* pour approfondir toutes ces choses.

Remarques générales : les récits rapportés et la mise en abyme.

Je l'ai déjà signalé, *La Princesse de Clèves* est difficile à lire à cause de sa structure même et des récits digressifs qui en font partie. Mais cette complexité est compliquée encore plus du fait que les récits digressifs sont rapportés par quelqu'un qui souvent rapporte les paroles d'un autre. Le moment de la plus grande complexité se trouve à la fin de la deuxième partie lors du dernier récit digressif, quand on apprend qu'il y a une lettre mystérieuse en jeu et que l'explication de la lettre se fait par le vidame de Chartres au duc de Nemours, lequel récit est ensuite rapporté à la princesse de Clèves. Pour comprendre ce récit, il faut non seulement tenir compte de l'effet que la lettre a eu sur la princesse de Clèves, mais encore de ce qu'il faudra dire à la Dauphine qui croit qu'elle est du duc de Nemours, mais encore de qui est supposé l'avoir écrite et dans quelle intention, de qui l'a écrite de fait et dans quelle intention, de ce que la reine (Catherine de Médicis) peut y comprendre et de ce que le vidame

demande au duc de faire à partir de l'information qu'il lui livre. À tout cela est mêlé à tout moment le fait qu'il est question là-dedans de plusieurs infidélités sexuelles et de leurs conséquences politiques (sur l'État) ou sociales (sur les individus).

Or il y a au moins un récit digressif, et je crois plusieurs, qui est fait pour affecter la princesse de Clèves. Le cas le plus intéressant, et me semble-t-il le plus évident, est sans doute le récit de la mère de la princesse de Clèves. En gros, madame de Chartres raconte à sa fille l'histoire du pouvoir sexuel de la duchesse de Valentinois (Diane de Poitiers) sur le roi Henri II. Cela est fait avec une intention pédagogique de la part de madame de Chartres : elle veut que sa fille se rende compte du danger personnel qu'on court dans le monde de la cour royal (et dans la vie en général) quand on se mêle d'amour en dehors du mariage.

En tout cas, tout de suite après ce récit, l'auteure donne l'information suivante : à cause du duc de Nemours, et de la passion qu'il lui inspire, la princesse de Clèves se cache à sa mère. Lire la page 78. En revanche, celle-ci devine tout de suite ce qui se passe et donc que sa fille ne semble pas capable de tenir compte de ses conseils, et comme par hasard, elle devient malade et elle meurt, mais pas avant de donner les derniers conseils à sa fille et de lui pour ainsi dire arracher une promesse de vie vertueuse et chaste. Lire page 88. Le message final de la mère est clair : la vie est dangereuse, même, et peut-être surtout, dans le domaine si doux qu'est celui de l'amour ; il faut se méfier de tout ce qu'on dit et qu'on fait même dans ce

domaine ; à la limite, la meilleure tactique, en tout cas, la seule qui est sûre, est de se retirer du monde.

Mais il est possible de voir là bien plus qu'une péripétie, importante sans doute dans le roman : on peut deviner là un clin d'œil, si l'on veut, de madame de LaFayette, une indication de quelque chose qui est au cœur de l'intention de l'auteure. Pour ce faire, il est utile de parler d'un trope artistique, soit la mise en abyme. Un trope, c'est un moyen, une manière de faire, une tactique de créateur artistique. Or la mise en abyme est un jeu artistique classique. Je pourrais donner tout plein d'exemples. Mais je vous propose un détail du campanile de Giotto à Florence : on y voit un sculpteur qui représente un sculpteur en train de produire une sculpture. Les experts disent que c'est là un tour de Giotto : il s'est ainsi permis de contourner les règles morales de l'époque qui interdisait les sculptures de nues, en montrant en sculpture un sculpteur qui produit une sculpture de nue. Donc deux choses : une œuvre d'art peut contenir quelque chose qui se réfère à l'œuvre qui la contient ; ce quelque chose peut porter sur le sens même de l'œuvre.

Or il me semble que dans le cas du récit que madame de Chartres propose à sa fille : son récit visait à enseigner à sa fille la dangerosité de la vie, et en particulier de la vie amoureuse. Or il me semble aussi que ce que fait le personnage de madame de LaFayette fait par rapport à sa fille est au fond ce que l'auteur veut faire par rapport ses lecteurs. En tout cas, et je me répète, il est possible que les histoires qui font digression dans l'histoire de la princesse de Clèves ont un rôle à jouer dans ce récit. On notera encore une fois

qu'elles apparaissent toutes dans la première partie du roman, dans la partie du roman où on insiste sur l'innocence, ou l'inconscience, de mademoiselle de Chartres.

Troisième semaine

Ce qui fut fait.

La semaine dernière, j'ai commencé en vous parlant du contexte politique et social dans lequel vivait madame de LaFayette (le Grand Siècle ou le Siècle de Louis XIV) et des dates et événements importants de sa vie. En gros, elle est une femme tout à fait bien adaptée à son milieu, riche, belle, talentueuse et un peu rebelle.

J'ai signalé une évidence, mais une caractéristique particulière de son roman, soit les nombreuses digressions (5 en tout), qui compliquent le récit principal dans la première moitié du roman. J'ai tenté de montrer que ces digressions avaient plusieurs caractéristiques semblables, peut-être surtout d'illustrer que la vie amoureuse était dangereuse du moins dans le monde hautement politisé qu'est celui de mademoiselle de Chartres ou de la princesse de Clèves.

À partir de cela, j'ai souligné un premier thème, et peut-être le thème central, du roman : la vie est dure quel qu'en soit le domaine, militaire, économique, politique ou amoureux ; là où il y a des êtres humains, il y a des désirs et des manipulations et des mensonges et des déceptions et des violences.

J'ai terminé en montrant que les récits digressifs sont autant de leçons qu'on fait à la princesse de Clèves pour la *dénier* ou l'éduquer ou l'informer. Or ce que les personnages du roman font lors de ces récits digressifs peut être un signe de l'intention de l'auteur. Pour le dire simplement, ce que madame de Chartres veut faire envers sa fille, madame de LaFayette veut faire avec son lecteur.

Je tire profit de cette dernière remarque pour vous rappeler que je ne suis pas ici pour vous dire qui a raison, ou pour défendre à tout prix la position qui me semble émaner du roman de madame de LaFayette. Mon rôle est de vous faire percevoir qu'il y a bel et bien une position, que cette position est cohérente, qu'elle correspond à une certaine expérience humaine. À vous de juger de cette position pour vous-mêmes, mais, je l'espère, à vous de juger après avoir écouté avec sympathie la position de l'auteur. Vous pourrez juger qu'elle a raison, ou au contraire qu'elle a tort et qu'elle est une femme prise par les affres de la religion ou des préjugés d'autrefois ou de la position inférieure des femmes de son temps. Vous pourrez juger que le roman de madame de LaFayette représente quelque chose de vrai encore aujourd'hui ou que tout a changé aujourd'hui et que la nature des hommes et des femmes a tant changé que ce qu'elle raconte ne vaut plus rien si ce n'est comme témoignage historique d'une époque révolue.

Remarques générales : les superlatifs.

Un des aspects constants, et à la limite irritants, du roman de madame de LaFayette est la présence des superlatifs. Par cela, je ne signifie pas seulement la tournure littéraire (le plus beau, la plus habile, le plus séduisant), mais la suggestion que le roman porte sur quelque chose d'exceptionnel et même d'une sorte de sommet de la condition humaine. Il y a de passages nombreux qui pourraient servir d'illustration : je n'en donne que quelques exemples. Lire pages 37, 38, 39. Mais on en trouve non seulement au début du roman (ainsi qu'au milieu) mais à la toute fin du roman, et dans la scène finale qui est pour ainsi dire le résumé de tout. Lire pages 236 et 240. On ne peut pas ne pas voir cette tendance qui est une constante du roman ; on peut même, comme je l'ai dit, trouver cela irritant, mais il faudrait y réfléchir. Il est possible même qu'on découvre en y réfléchissant que ce n'est pas si irritant que ça.

Je signale d'abord que c'est une caractéristique des contes de fée de présenter les personnages comme les plus beaux, et les plus intelligents, les plus vertueux ou les plus méchants, qu'on puisse imaginer. On pourrait conclure que madame de LaFayette imite bêtement les contes de fée. Mais il est possible que madame de LaFayette se moque plutôt que d'être victime de cette façon de faire, plutôt d'être limitée par ce trope. D'ailleurs, il me semble que son récit montre d'abord que tous ne peuvent pas être en même temps les plus beaux et les plus belles, et ensuite que le monde est bien moins beau qu'il ne paraît dans les contes de fée. En somme, il me semble possible, voire

probable que madame de LaFayette est ironique et qu'elle sourit au moment même où elle écrit son *conte de fées*.

De plus, cette façon de parler trahit une tendance bien humaine : nous croyons que nous vivons dans l'époque la plus intéressante, que ce soit pour dans le bien ou dans le mal, et que notre histoire, amoureuse ou autre, est la plus intéressante qui soit : pour le dire bêtement, c'est une tendance bien humaine de se croire le nombril du monde. Or c'était la pensée du siècle de Louis XIV sur lui-même, et même cela faisait partie du projet politique du roi, soit de présenter son temps, ou plutôt sa cour, comme la plus belle de tous les temps. Si madame de LaFayette se moque de cette formule, tout en l'employant à tout moment, si elle la parodie au moment même où elle l'utilise, il y a peut-être quelque chose de politique caché dans cette formule, soit une critique de l'opinion commune de son époque et donc des prétentions du roi Louis XIV. En tout cas, si l'époque de Henri II était l'époque la plus glorieuse de la France, il est difficile que l'époque de Louis XIV puisse l'être ; de plus, il est au moins possible qu'en décrivant les aspects laids du monde de Henri II, madame de LaFayette est en train de décrire en passant le monde de Louis XIV, soit son monde à elle. Semblablement, il est au moins possible que madame de LaFayette se moque, en douce, de cette tendance en matière amoureuse. Ainsi après avoir dit à la princesse de Clèves qu'elle est la femme la plus extraordinaire, qu'il n'y a personne qui se compare à elle depuis que les hommes et les femmes existent, le duc de Nemours selon un aveu de madame de LaFayette oubli

l'héroïne. Lire la page 252. En somme, la multiplication des superlatifs peut faire partie d'une tactique, voire d'une stratégie de déboulonnement : nos idoles, et la princesse de Clèves est une idole, ne sont que des idoles, mais ces idoles sont le résultat d'un défaut humain qui nous afflige tous. On dit que Louis XIV aurait dit : «Après moi, le déluge.» Il est au moins possible que nous soyons tous des Louis XIV, et que madame de LaFayette se moque de nous.

Enfin, et c'est un troisième point, cette façon de parler place au cœur de l'esprit du roman et même de son héroïne. Car il y a partout des gens qui sont ambitieux et qui veulent être vus et reconnus comme les meilleurs, les plus puissants, les plus riches et les plus attirants. Même la très humble mademoiselle de Chartres, et la non moins humble princesse de Clèves, est une sorte de monstre d'orgueil. On en voit un signe dans une phrase qui apparaît lors de sa crise de jalousie. Lire pages 134-135. Il me semble clair qu'une bonne partie de l'agitation de l'héroïne vient de ce qu'elle se croyait unique, au moins dans le cœur du duc de Nemours, et qu'elle se croyait meilleure que les autres femmes qui l'entouraient. Mais aussi elle se mesure à la femme qui écrit la lettre et se trouve inférieure, ce qui l'irrite. Je crois que cet orgueil va loin pour expliquer les décisions et les actions de la princesse. Mais en même temps, cela nous permet de penser à un aspect troublant de l'amour, son côté orgueilleux : l'opinion constante des amoureux est qu'ils sont les meilleurs ; en tout cas, il est normal, voire inévitable, qu'un amoureux dise à son amoureuse qu'elle est la plus belle ; et il est normal, voire

inévitable, qu'elle le croit. *La Princesse de Clèves* est une œuvre qui remet en question ce réflexe humain.

Remarques générales : la surprise et le trouble.

D'ordinaire, la première scène d'une pièce de théâtre, d'un roman ou d'un récit est plus importante que les autres qui suivent. Or il me semble que c'est le cas pour *La Princesse de Clèves*. Lire les pages 47 et 48.

Les trois mots auxquelles je tiens, et qui se répètent bien des fois dans le roman, sont *surprise*, *rougeur* (ou un autre signe extérieur du visage) et *étonnement*. La surprise est une sorte d'émotion plus générale qui accompagne les autres émotions pour les rendre plus fortes : on voit quelque chose (une personne ici), ses qualités font qu'on est impressionné par ce quelque chose (par exemple la princesse de Clèves et sa beauté) plus que par les autres choses, et on retient ce quelque chose et l'émotion qu'elle provoque avec plus de force, avec de l'admiration ; quand il y a surprise, c'est que la réaction est plus forte. L'exemple classique est qui est constant dans ce roman est le choc amoureux. Les chocs sont surprenants, les surprises amplifient l'émotion. Mais, dans ce roman en plus du choc amoureux, il y a le choc de la jalousie, et le choc de la colère, et le choc de la peur, et le choc de la douleur.

Or mademoiselle de Chartres cause un choc, une surprise, mais elle perçoit cet effet, et elle est surprise à son tour, d'où sa rougeur. Et tout de suite, elle essaie de cacher ce qu'elle ressent en ne disant rien et surtout les signes extérieurs de ce qu'elle ressent qui parlent

même quand elle ne parle pas. Il faut tout de suite saisir, j'y reviendrai de toute façon, qu'il y a ici à la limite un mensonge : on ne se montre pas tel qu'on est ; et ce mensonge est continu et cohérent, puisqu'il sourd d'une décision pour ainsi dire vitale.

Le dernier mot est *étonnement*. Je tiens à faire saisir que l'étonnement est une sorte de choc ou de heurt, et que le choc, est quelque chose d'ambigu : sur un plan, il est une bonne chose (il est agréable d'étonner et même d'être étonnée par quelque chose de fort), mais en même temps, l'étonnement est désagréable parce qu'on est frappé par ce qui fait qu'on perd ses moyens, par ce qu'on n'est pas le maître de ce qui arrive et surtout de soi-même en conséquence.

En un sens, on peut voir toute cette question à travers le contraste entre la réaction de mademoiselle de Chartres envers le prince de Clèves et la réaction de la princesse de Clèves envers le duc de Nemours. Le prince de Clèves est triste, même s'il a gagné mademoiselle de Chartres et en a fait son épouse, même si elle couche avec lui comme une bonne épouse, même si elle est vertueuse et lui montre beaucoup d'affection ; il est triste parce qu'il voit bien qu'il est ébranlé par elle-même, mais qu'elle ne l'est pas par lui. Lire page 64. On comprend ce qui est dit là, parce qu'on en a tous l'expérience.

Mais cela montre tout de suite qu'il y a là quelque chose de problématique dans l'amour du prince de Clèves, et au fond dans tout amour, du moins du point de vue de madame de LaFayette. Le jeune homme voudrait que son épouse soit ébranlée, qu'elle soit pour ainsi dire blessée, affaiblie. Or le fait qu'elle ne l'est pas

fait qu'il est attristé : il serait donc heureux qu'elle soit blessée par lui.

En revanche, la rencontre entre la princesse et le duc est d'un tout autre ordre. Lire les pages 66 et 67. On peut dire que tout le reste du roman reprend cette scène initiale : l'un et l'autre sont bouleversés, frappés, blessés par la présence de l'une et de l'autre. Mais le duc de Nemours réagit à ce bouleversement par l'avancée ou l'attaque, alors qu'elle réagit, sauf exception, par le retrait ou la défensive. On peut approuver une réaction et désapprouver l'autre, ou les approuver toutes les deux, ou les désapprouver toutes les deux. Mais il faut voir qu'encore une fois, l'amour, la surprise de l'amour (et l'amour passion comporte toujours une surprise), est présenté comme quelque chose de problématique.

Remarques générales : les signes et leur lecture.

L'amour, en tout cas celui qui existe entre la princesse et le duc, est donc présenté comme une émotion forte. Mais il est aussi présenté comme quelque chose qui a des signes extérieurs. Or, sans parler de l'aspect problématique de l'amour, ces signes extérieurs peuvent causer des problèmes. Pourquoi? Parce que ces signes extérieurs peuvent produire chez les autres des prises de conscience et des actions plus ou moins agréables, et en tout cas, des actions qu'on ne contrôle pas. En somme, ce roman d'amour est en même temps un roman d'espionnage et de cachette, commandé par un désir de contrôler les choses ou de se protéger contre ceux qui entourent les héros. Mais pour

contrôler les choses et les autres, il faut se contrôler soi-même ou du moins les signes extérieurs de ce qui se passe à l'intérieur. Pour les dire de façon dramatique, nos voisins ne sont pas des êtres aimables, gentils, généreux; ils sont par définition problématiques, soit sources de problèmes et d'abord d'inquiétudes.

En tout cas, dans *La Princes de Clèves*, la romancière indique à tout moment que quelqu'un remarque quelque chose, ou que quelqu'un ne le remarque pas. Elle indique à tout moment qu'on tente de cacher aux autres ce qui se passe en soi, et que cela va jusqu'à se masquer ou mentir. Elle indique à tout moment qu'on tente d'arracher aux autres leurs secrets ou qu'on devine ce qui est caché, et qu'on est joyeux de démasquer quelqu'un, qu'on se sent fort ou intelligent quand on le réussit. Ce jeu de cache-cache social et d'espionnage tout aussi social va très loin: à un moment donné, on indique que le fait de cacher quelque chose devient visible, et l'absence d'un signe extérieur devient un signe extérieur qu'on peut décoder. On se cache donc des regards des autres; c'est une sorte de condition fondamentale de la vie. On pourrait appeler cela une interprétation paranoïaque de l'existence. Pour employer un mot poli, on pourrait appeler cela l'interprétation polie de l'existence. Car la politesse si essentielle à la vie sociale est 9 fois sur 10 un masque.

Mais l'auteure indique aussi que ses personnages sont à tout moment à la recherche de quelqu'un à qui ils peuvent se confier, ce qu'on pourrait appeler le besoin d'amour ou d'amitié. Ainsi en un sens, tout le

travail du duc de Nemours est de se montrer à la princesse de Clèves de façon à ce qu'elle puisse montrer qu'elle a vu qu'il se montre ou de façon à ce qu'elle ne puisse pas se cacher. De cette façon, il pourra aborder la question de son amour pour elle, et peut-être de son amour à elle pour lui. Il faut reconnaître que chez lui ce désir est commandé en partie au moins par la conviction que s'il peut faire naître une reconnaissance explicite de ce qui se passe entre eux, il pourra la faire tomber dans les conséquences finales de l'amour.

Derrière tout cela, il y a une question essentielle pour comprendre le roman : on se cache, et on essaie de comprendre les signes, parce qu'on veut demeurer, ou devenir, un maître, ou parce qu'on ne veut pas être esclave ou être maîtrisé. On veut maîtriser la situation, les autres et en fin de compte soi-même ; et on sent que si on ne se maîtrise pas, les autres prendront la maîtrise, ou la situation deviendra dangereuse, c'est-à-dire hors de contrôle. Lire la page 124. On pourrait dire que le roman de madame de LaFayette indique à quel point le monde de l'amour, celui de l'abandon amoureux, est un monde problématique. Qu'est-ce qui est meilleur ? Se maîtriser et maîtriser la situation et les autres, ou se laisser aller à ses émotions et perdre le contrôle de la situation et devenir le jouet des autres ? Il me semble ceci au moins : le roman *La Princesse de Clèves* conduit à réfléchir sur ces questions.

Madame de LaFayette a un avis clair sur cette question : le monde de l'amour est présenté par elle comme un complexe de craintes, de douleurs et de dangers. C'est le cas du prince de Clèves : il meurt

d'amour, ou plutôt d'amour frustré de sa réciprocité. Mais c'est aussi le cas du duc de Nemours : à la fin du roman, il pleure, il gémit et, en général, il se comporte comme un homme affaibli, malade, presque mort. Et c'est le cas de la princesse de Clèves qui ne meurt pas d'amour, parce qu'elle se cache (ou meurt) dans un couvent. Certes, l'amour comporte aussi des plaisirs et des joies, mais si on tient compte de la description que fait madame de LaFayette, ce qu'on pourrait appeler la compilation des scènes et de leurs degrés de satisfaction conduit à un résultat clair.

Les trois rencontres : la lettre.

Dans la seconde partie du roman, il y a au fond trois rencontres entre la princesse de Clèves et le duc de Nemours. Je tiens à vous rappeler, comme l'indiquent les deux protagonistes que ce n'est qu'à la toute fin du roman qu'ils se parlent à cœur ouvert en avouant leur amour l'un pour l'autre. Je vous signale en passant que le vidame de Chartres est mêlé en un sens aux trois rencontres : je ne sais pas si cela est significatif, ni comment ça pourrait l'être, mais c'est quand même un fait. Si vous trouvez quelque chose, avertissez-moi.

La seule scène de vrai plaisir est celui de la lettre qu'ils ont composée ou écrite de mémoire. C'est une lettre qui appartient au vidame de Chartres, je vous le rappelle. Lire les pages 158 et 159. Il est clair qu'ils ont du plaisir ensemble : le princesse peut être auprès de l'homme qu'elle aime avec l'approbation de son mari ; comme la situation empêche que les choses puissent

aller bien loin, la princesse pour se laisser aller avec plus de *sincérité*.

Mais il faut bien voir que cette scène a comme toile de fond une série d'imbroglios amoureux et que tout cela est dangereux pour le vidame de Chartres. Or il est dit en toutes lettres que le plaisir des deux amoureux est la cause directe de la déchéance politique du vidame. Lire la page 159. Donc il y a un moment de paix relative entre les deux amoureux : cela dure quelques heures. Mais leur plaisir coûte cher à celui qu'ils sont supposés aider. Pour ceux qui refusent toujours de voir le pessimisme du ce roman, je vous souhaite la bienvenue dans le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

De toute façon, et sans compter sur cette évaluation de la scène, la princesse de Clèves elle-même tire une conclusion sur ce qui s'est passé. Lire les pages 160 et 161. Son évaluation est trois temps : elle ne se reconnaît pas, c'est-à-dire qu'elle se rend compte qu'elle ne se contrôle pas ; elle a honte d'elle-même en pensant que son amoureux sait qu'elle est prêt à tout pour lui faire plaisir ; elle n'accepte d'avoir souffert de jalousie, une passion douloureuse. Je me répète : je vous souhaite la bienvenue dans le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

Quatrième semaine

Ce qu'il faut faire.

Il y a un grand film qui passe dans nos cinémas. Ça s'appelle « La Grande Bellezza ». C'est un nouveau « 8 ½ ». Un film brillant, beau, méchant, désespéré. Je serais tenté de dire que je ne vous parlerai plus si vous n'allez pas le voir.

Ce qui fut fait.

La semaine dernière, nous avons abordé quelques autres remarques générales portant sur le roman de madame de LaFayette. Il était question de l'emploi des superlatifs par l'auteure. L'essentiel de ma remarque signalait que cette façon de faire pouvait, je crois « devait », être lu comme un jeu ironique. Au fond, madame de LaFayette met à distance, et cherche à critiquer, cette façon de penser le monde. En somme, elle joue avec les superlatifs pour déniaiser son lecteur.

Ensuite, j'ai montré que le roman insiste sur le fait que la vie avec les autres implique la surprise et le trouble, et peut-être surtout le secret ou le masque. Cela signifie que l'amour, l'amour-passion si vous le voulez, est une émotion fort agréable sans doute, mais très problématique et qui révèle comment les humains aiment voir les autres soumis à la violence de leurs passions.

J'ai entrepris l'analyse des trois scènes cruciales de l'amour entre la princesse de Clèves et le duc de Nemours. La première est celle de la lettre qui est présentée un peu après le milieu du roman. Cette scène, la seule où les deux amoureux sont heureux et heureux ensemble, montre, entre autres choses, que l'amour rend égoïste et fait qu'on perd le contrôle de soi.

Les trois rencontres : l'aveu.

La deuxième rencontre entre les deux amoureux a lieu dans une atmosphère d'aventure et de quasi magie. Le duc de Nemours visite la princesse de Clèves la nuit chez elle. Il la voit en train de rêver, et il devine qu'elle rêve de lui. Lire les pages 212 et 213. Tout cela est bien beau, et les superlatifs du paragraphe suivant sont magnifiques ne serait-ce que parce qu'ils font entrer le lecteur dans l'exagération typique des amoureux. Mais il faut bien noter que la situation est celle d'un voyeur : le duc de Nemours domine pour ainsi dire la princesse de Clèves et lui arrache son secret. Je me répète sans aucun doute : je vous souhaite la bienvenue dans le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

D'ailleurs, la réaction de la princesse dans les moments suivants fait bien voir qu'elle reçoit cette visite comme une attaque. Lire les pages 214 et 215. Il est clair qu'elle a peur, mais il est tout aussi clair qu'elle veut en même temps que ce soit lui qui l'ait espionné. Elle est torturée, il me semble qu'il n'y a pas d'autre mot. Je vous souhaite la bienvenue dans le

monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

Or il faut lier cette scène à une autre qui a eu lieu avant, la scène dite de l'aveu, quand la princesse de Clèves, harcelée par son désir et par son mari jaloux, tente le tout pour le tout et lui avoue que quelqu'un la pourchasse et qu'elle-même est amoureuse. Or son aveu est entendu par le duc de Nemours : décidément, ce type ressemble à un harceleur, ou du moins à un espion. Mais le plus important est surtout le fait que quelques heures après avoir entendu cet aveu, il ne peut pas ne pas le dire à quelqu'un. Lire la page 172. Il faut bien voir ce qui se passe ici. Après avoir trahi son ami pour son amante, le duc de Nemours trahit son amante, même si c'est fait avec discrétion, pour se satisfaire. Au fond, il a le choix entre le plaisir de se confier un peu et le devoir de se taire, et il choisit le premier. Or l'auteure indique que c'est pour ainsi dire inévitable. Encore et toujours : vous êtes les bienvenus dans le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

Et pour que le lecteur comprenne bien l'effet de cet acte, madame de LaFayette indique que la mort du prince de Clèves est l'effet de la passion amoureuse de sa femme, mais aussi et surtout du fait qu'il est sûr que c'est elle qui a trahi leur secrète conversation et qu'ensuite en la visitant une autre fois le duc de Nemours a réussi à la séduire, ce qu'elle prétend ne pas être vrai. En somme, ces deux visites tuent le prince de Clèves.

Je tiens à vous rappeler qu'en mourant il essaie de s'organiser, avec succès me semble-t-il, pour qu'elle

ne se remarie pas plus tard : il sait qu'elle aime cet homme, il sait qu'il va mourir, mais il tient à ce qu'elle ne soit pas heureuse avec un autre. Lire la page 224. C'est toujours le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

Les trois rencontres : l'adieu.

Il ne reste plus qu'une scène importante. Elle est à mon avis un véritable chef d'œuvre. On appelle « scène de l'aveu » la conversation entre la princesse et le prince de Clèves épiée par le duc de Nemours. Mais il faut bien voir que la dernière scène rapportée entre les deux amants, celle que j'appelle « scène de l'adieu » est faite de trois aveux. Lire la page 236. Elle commence avec la promesse que les deux vont souffrir. Elle est accompagnée d'une protestation qu'il l'aimera toujours et qu'il ne peut pas chercher une autre femme. Ce qui est faux, comme l'indique madame de LaFayette à la toute fin du roman. Décidément, c'est cohérent avec les autres scènes qui révèle le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

Les trois aveux sont les suivants : je sais, et j'ai su il y a longtemps, que vous m'aimez ; je vous aime ; je ne serai jamais votre épouse pour les raisons suivantes. Les deux premiers aveux ne sont des nouvelles ni pour l'un ni pour l'autre, ni pour le lecteur. Mais il est clair que les deux personnages prennent plaisir à pouvoir se parler à cœur ouvert. C'est le troisième aveu qui est nouveau et découvre et fait découvrir le fond des choses, et il est sans aucun doute, le plus important. Lire le page 241. Si on lit bien

le texte, on se rend compte que la princesse de Clèves a trois raisons pour refuser l'amour du duc de Nemours.

La première raison est le devoir : elle sent qu'elle doit à l'amour trompé de son mari cette fidélité par-delà la tombe. En somme, le prince de Clèves, et son amour égoïste, a gagné : il a imposé à son épouse infidèle de cœur le devoir de la fidélité souffrante. Par ailleurs, c'est sa deuxième raison, elle est certaine que le duc de Nemours l'aimera moins à la longue, et même qu'un jour il la trompera. Or cette certitude fait qu'elle sait qu'en épousant le duc elle sera malheureuse. La troisième raison est plus subtile, mais la plus importante, parce qu'elle est plus fondamentale : même si elle acceptait que son devoir n'exigerait pas la fidélité au prince de Clèves, même si elle concluait que le duc de Nemours lui serait fidèle, elle sait qu'elle serait torturée par la jalousie, et qu'elle perdrait son repos. Lire la page 248 et 249. Or la crainte de perdre son repos exige qu'elle se retire tout à fait parce qu'elle sait que si elle le voyait dans le quotidien, elle serait attirée par lui et qu'elle recommencerait à rêver à quelque chose d'impossible : le simple fait d'être devant lui la torturerait, voire l'image d'être devant lui la torture. C'est presque la dernière fois que je le dis : nous nous trouvons bel et bien dans le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette.

Au risque détruire pour de bon la brillante analyse que je viens de proposer, je vous suggère que la position finale de madame de LaFayette est exprimée par Dalida dans la chanson « Je suis malade ». Vous trouverez cela sur Youtube, si vous avez le malheur de ne pas posséder la discographie de Yolanda Gigliotti.

Ou encore vous pouvez regarder la version de Lara Fabian, qui est encore plus dramatique. Bienvenus dans le monde émotif tel que compris par madame de LaFayette à travers la chanson contemporaine.

Lien avec La Rochefoucauld.

La Princesse de Clèves est l'histoire de l'amour passion qui définit et en fin de compte détruit les vies du duc de Nemours et de la princesse de Clèves. Je crois qu'en dernière analyse le point de vue présenté par madame de LaFayette revient à celui de La Rochefoucauld. Voici ce que dit l'ami de madame de La Fayette: «Il est difficile de définir l'amour. Ce qu'on en peut dire est que dans l'âme c'est une passion de régner, dans les esprits c'est une sympathie, et dans le corps ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime après beaucoup de mystères (§ 68).» Ou encore: «Si on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié (§ 72).» Et enfin: «Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits: tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu (§ 76).» Pour qui voudrait se défaire des avis de monsieur de La Rochefoucauld, il faut se souvenir qu'il a été toute sa vie un grand amoureux: il a risqué sa vie et a été blessé à la guerre par amour, il a presque renversé, en tout cas, il a tenté de renverser le monarque français par amour, et il a aimé madame de La Fayette pendant de nombreuses années en contribuant entre autres à sa gloire littéraire, sans demander sa part.

Pour La Rochefoucauld par ailleurs, il est clair

que dans la plupart des cas, les gens disent autre chose que ce qu'ils pensent et qu'ils agissent selon des principes amoraux même quand ils parlent selon des principes moraux. Cela suggère que la raison, dans le sens de la raison morale, a bien peu à faire dans la vie : on raisonne certes, mais de façon immorale ; on raisonne, mais comme le ferait un renard ; on utilise son intelligence pour ruser.

Dans le cas de la princesse de Clèves, héroïne du roman du même nom, ses raisonnements sur la vie et les événements et les émotions cherchent à arriver à la vertu telle qu'on l'entend ordinairement, telle que la comprend sa mère. Mais ce cas est encore plus intéressant, parce qu'elle ne réussit pas mieux que les autres à vaincre ses passions. Plus elle lutte et plus elle aime contre ce qu'elle croit être la morale ; ensuite plus elle lutte et plus elle aime contre ce qu'elle croit être pour son propre bien. On dirait que la raison humaine est un instrument essentiel qui n'a pas grand effet. Pour le dire autrement, madame de La Fayette est pessimiste non seulement au sujet des êtres humains en ce qui a trait à leur moralité, mais encore en ce qui a trait à leur rationalité. Monsieur de La Rochefoucauld l'a dit comme suit : « Cette clémence dont on fait une vertu se pratique tantôt par vanité, quelquefois par paresse, souvent par crainte, et presque toujours par tous les trois ensemble (max. 16). » Ou encore : « Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail ; et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites (max. 106). » Ou encore : « Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-

mêmes (max. 119).

Laclos

Les Liaisons dangereuses

Sa vie et son œuvre

Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (1741-1803) fut un écrivain, mais aussi un père de famille (il a séduit Marie-Soulange Duperré, lui a fait un enfant, mais l'a épousée ; ils ont eu d'autres enfants, et ils ont vécu ensemble jusqu'à sa mort et ce selon toutes les indications dans un bonheur familial solide), un soldat et un homme politique, ou plutôt un homme d'action politique. Il a servi sous les rois, sous la république révolutionnaire, puis sous le consulat et l'empire de Napoléon. Il était intéressé par plusieurs sujets politiques pratiques, dont l'éducation militaire et l'éducation des femmes ; il a écrit sur ses sujets et y a travaillé. Il est l'inventeur de l'obus. Il a été le PDG fondateur de l'école militaire de Valence, où Bonaparte a étudié avant de devenir lieutenant, général, consul, puis empereur.

On est tenté de rattacher la vie de Laclos à son roman, ou encore de supposer que son texte est une sorte de roman à clé. Plusieurs s'y sont essayés, mais il n'y a rien de bien sérieux. Le plus sûr est de lire son roman en essayant de le comprendre à partir de lui-même. Ceci est sûr : après s'être essayé dans le théâtre ou plutôt l'opéra comique sans succès, il écrit son roman rapidement (un peu plus d'un an) alors qu'il est

sur l'île d'Aix a travaillé comme ingénieur et architecte des fortifications de l'île.

Par ailleurs, pour ceux qui aiment les films, il y a quatre films récents qui ont été produits à partir du roman de Laclos. *Les Liaisons dangereuses* de Stephen Frears (avec John Malkovich, Glenn Close et Michelle Pfeiffer), *Valmont* de Milos Forman (avec Colin Firth, Annette Benning et Meg Tilly), *Cruel Intentions* (avec Ryan Phillippe, Reese Witherspoon et Sarah Michelle Gellar), et *Les liaisons dangereuses* dans sa version sino-coréenne. Chacun a ses avantages et ses désavantages. La version la plus fidèle et en un sens la seule fidèle est celle de Frears. En général, on dirait qu'on n'est pas capable d'assumer jusqu'au bout la sombre cruauté de Laclos. Cette incapacité n'est pas le propre du monde du cinéma.

Mais j'aime bien la version new-yorkaise au moins parce qu'elle suggère que les thèmes du roman sont intemporels et transculturels. Le film sino-coréen fait est intéressant aussi parce qu'il reprend l'histoire dans un contexte asiatique et avec un ton bien différent et surtout une chute tout à fait différente de celle de Laclos. Je soupçonne que les producteurs chinois ne pouvaient pas se permettre l'immoralité, ou l'amoralité finale, ni même l'ambiguïté finale du roman : on en fait une sorte de film contre les capitalistes et en faveur de la révolution communiste chinoise. En tout cas, si vous voulez accompagner votre lecture du roman d'un film, c'est le film le moins fidèle au roman, mais en un sens le plus intéressant, parce qu'il est le plus infidèle. Ce qui est comique parce que le roman est au sujet de l'infidélité.

Contexte littéraire.

Pour comprendre le roman de Choderlos de Laclos, il est utile de le replacer dans le temps par rapport à ses vis-à-vis. Pascal travaille à l'*Apologie de la religion chrétienne* de 1658 à 1662, année de sa mort. *L'École des femmes* est jouée en 1662 et *La Critique de L'École de femmes* en 1663. La Rochefoucauld publie la première édition des *Maximes* en 1665, alors que La Fontaine publie la première édition des *Fables* en 1668. Madame de La Fayette n'offre sa *Princesse de Clèves* qu'en 1678. Plus de cent plus tard, en 1782, Laclos publie *Les Liaisons dangereuses*. Le grand événement intellectuel entre ces deux dates est l'œuvre de Rousseau, et Laclos comme tant d'autres a été touché par elles : pour lui, *La Nouvelle Héloïse* est le plus grand roman de tous les temps. Mais il fait aussi allusion aux contes de La Fontaine et à des œuvres théâtrales qui sont cyniques ou modernes. On pourrait dire, et c'est une première remarque, que Laclos hésite entre la grande tradition réaliste française et la puissante révolte contre elle produite par Rousseau et qui deviendra sous peu le romantisme.

La métaphore fondamentale.

Il y a une métaphore constante dans le roman de madame de LaFayette, soit que la vie politique (ou militaire) et la vie amoureuse se ressemblent et que l'une est l'image de l'autre et l'autre l'image de l'une. Cette métaphore est continuée et développée par

Laclos. Mais il en ajoute une autre, celle du théâtre. Car pour lui le théâtre est comme la vie et la vie est une sorte de théâtre. On pourrait le dire comme ceci : la grande découverte qu'il faut faire pour comprendre la vie, c'est que les êtres humains jouent des rôles.

Mais cette métaphore peut être présentée sous deux formes ou avoir deux sens, le sens shakespearien et le sens des valmontien. Pour entendre le premier sens, je vous lis ma traduction du monologue de Jacques dans le deuxième acte de *Comme il vous plaira*.

Jacques: All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first, the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
Then the whining schoolboy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the canon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slippered pantaloon
With spectacles on nose and pouch on side;

His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank, and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

Jacques: Le monde entier est une scène,
Et tous les hommes et femmes ne sont que des
acteurs :
Ils ont leur sorties et leurs entrées,
Et un seul homme durant son temps joue bien des
rôles :
Ses actes sont sept âges. En premier, il est le bébé
Qui vagit et vomit dans les bras de la nourrice.
Puis, c'est l'écolier geignard avec son cartable
Et son visage matinal luisant, qui se traîne comme
l'escargot
À contre cœur jusqu'à l'école. Et il y a ensuite,
l'amoureux,
Qui soupire comme une fournaise, avec une ballade
affligée
Fait à l'honneur du sourcil de sa maîtresse. Ensuite
vient un soldat,
Plein d'étranges jurons, et barbu comme le léopard
Jaloux quant à l'honneur, vif et prompt à la querelle
Qui cherche la bulle *Réputation*
Jusque dans la bouche du canon. Et ensuite, le juge,
À ventre bien rond rempli de bon chapon,
Avec des yeux sévères et une barbe coupée selon les
règles,

Plein de sages dictons et d'exemples nouveaux,
Et ainsi il joue son rôle. Le sixième âge passe
Au ridicule vieillard maigre et en pantoufles
Avec des lunettes sur le nez et une escarcelle au côté ;
Ses chausses de jeunesse, bien conservées, trop larges
de tout un monde
Pour sa cuisse rabougrie, et sa grosse voix mâle,
Retournant au fausset enfantin, flûte
Et siffle quant au son. Toute dernière scène,
Qui met fin à cette étrange histoire mouvementée :
C'est la seconde enfance, et le néant pur et simple
Sans dent, sans yeux, sans goût, sans rien du tout.

Que dit donc Shakespeare à travers son personnage Jacques ? La vie est comme le théâtre parce que chaque individu change à la longue, il change de mode de vie au point de devenir quelqu'un de différent, comme un comédien change de rôle. Cela est comique et en même temps d'inévitable et d'incontrôlable.

Mais Rousseau est passé par là, et il a en gros fait la critique du théâtre par exemple dans sa *Lettre à d'Alembert*, dont une des thèses fondamentales est que l'art, et en particulier le théâtre, est dangereux pour l'homme parce qu'on y apprend à feindre. Il faut développer un être humain qui est tout à fait sincère, qui montre son cœur aux autres de façon rendre la vie humaine possible. En somme, il faut cesser de se cacher, il faut cesser de feindre, il faut se montrer, et surtout ses émotions, sans gêne et sans le contrôle de la raison. Or dans le roman de Laclos, deux des personnages principaux, Valmont et Merteuil, sont des experts à *jouer la sincérité*, à présenter sous le contrôle

de la raison des émotions qui se présentent comme par-delà la raison. C'est une des questions essentielles du roman : comment distinguer entre la sincérité et le jeu ? Ou encore : comment s'assurer que la vérité de la passion n'est pas faussée par le jeu de la raison ? Donc la métaphore du théâtre peut servir à signaler le problème de la sincérité, de l'authenticité et de la vérité dans la vie : si la vie est comparable au théâtre, c'est parce que la vie, comme le théâtre, peut être le lieu du masque, et qu'on ne peut jamais être sûr de la sincérité des autres.

Il faut ajouter tout de suite que l'histoire de Cécile de Volanges et du chevalier Danceny est un calque, comique ou parodié, de l'histoire de Julie d'Étanges (qui ressemble à Volanges) et de Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. La grande différence est que Cécile, au lieu d'être une amante fidèle et ensuite une mère de famille exemplaire, trompe son amant et ne finit pas dans une famille, mais dans un couvent comme le princesse de Clèves. De plus, au lieu de vivre dans une admiration folle, mais respectueuse de Cécile, comme le fait Saint-Preux par rapport à Julie, Danceny se retire du monde après avoir été infidèle de tout côté. Les ressemblances (et les grandes différences) entre les deux textes exigeraient une lecture comparée des deux œuvres. Ce que je ne ferai pas ici.

Les trois textes introductifs.

Il y a trois textes introductifs à ce roman : le titre, l'avertissement de l'éditeur et la préface du rédacteur.

Les trois textes viennent de l'auteur : ce qui veut dire que dès le début, l'auteur manque de sincérité avec son lecteur puisqu'il feint d'être tour à tour l'éditeur et le rédacteur.

Le titre, qui revient à quelques reprises est fait de deux mots tous les deux importants. L'adjectif *dangereuses* indique d'emblée que le roman sera quelque chose de terrible, de triste ; on assistera à de la souffrance. Au fond, cet adjectif remet le lecteur dans le monde de la princesse de Clèves. L'autre mot, le substantif *liaisons*, est abstrait. Au lieu de dire l'amour dangereux ou les amitiés dangereuses, il dit liaisons, liens, rencontres. La vie en société est faite de diverses sortes de liens : économiques, familiaux, politiques, religieux et amoureux ou privés. Nous ne sommes jamais seuls, nous sommes toujours et depuis la naissance liés aux autres. En principe, ces liens, inévitables de toute façon, devraient nous faire du bien, mais ils peuvent nous faire du mal. Ces liens, le bien qu'ils devraient produire, le mal qu'ils peuvent produire, c'est pourrait-on dire la leçon première du roman.

Je tiens à signaler qu'il y a une sorte de liaison dangereuse qui est supposée par l'existence même du roman : le lien entre un auteur et son lecteur. Le texte de Laclos est introduit par une citation de Rousseau qui est mise en exergue. Cette citation indique que quand Rousseau a publié son propre roman *La Nouvelle Héloïse*, ce texte devait servir à révéler aux lecteurs ce qui se passait autour d'eux. On peut dire que Laclos nous veut du bien, mais il me semble clair qu'il sait qu'un roman, peut-être son roman, est

dangereux et que le lien qu'il établit entre lui et son lecteur peut faire du mal.

Cela me rappelle le chant V de l'*Inferno* de Dante. Dans ce chant Francesca apprend à Dante qu'elle est en enfer parce qu'elle a trompé son mari avec Paolo et que leur idylle amoureuse a commencé alors qu'ils lisaient ensemble une histoire amoureuse où une femme, la reine Guenièvre, a trompé son mari le roi Artus avec le chevalier Lancelot. En entendant que les livres, et surtout la poésie amoureuse, peuvent avoir un effet semblable, Dante qui a écrit de la poésie amoureuse et dont la *Commedia* est un poème amoureux dédié à Beatrice, Dante perd connaissance. Le dernier vers du chant V est : *E caddi, come corpo morto cade*. Et je croulai comme croule corps mort.

Cinquième semaine

Le style gazé.

Le roman de Laclos fait partie, selon plusieurs, de la littérature libertine. Je crois que ce rapprochement est faux : il me semble au moins possible, voire probable, que Laclos fait la critique de la littérature libertine, non pas en la condamnant, mais en l'imitant et en montrant comment elle aboutit à une impasse, ou du moins à une incertitude.

La littérature libertine utilise ce qu'on appelle le style gazé ou le langage gazé. Le style gazé est une façon d'écrire qui dit les choses les plus crues sans tout à fait les dire. Ce style ressemble à certains tissus que

les personnes des deux sexes mettent sur leur corps pour cacher et en même temps révéler, et même accentuer, les parties du corps les plus obscènes.

Voici un exemple célèbre de langage gazé, un poème écrit semble-t-il par un chanoine.

Madame, quel est votre mot
Et sur le mot et sur la chose ?
On vous a dit souvent le mot,
On vous a souvent fait la chose.

Ainsi, de la chose et du mot
Pouvez-vous dire quelque chose ?
Et je gagerai que le mot
Vous plaît beaucoup moins que la chose !

Pour moi, voici quel est mon mot
Et sur le mot et sur la chose.
J'avouerai que j'aime le mot,
J'avouerai que j'aime la chose.

Mais, c'est la chose avec le mot
Et c'est le mot avec la chose ;
Autrement, la chose et le mot
À mes yeux seraient peu de chose.

Je crois même, en faveur du mot,
Pouvoir ajouter quelque chose,
Une chose qui donne au mot
Tout l'avantage sur la chose :

C'est qu'on peut dire encor le mot
Alors qu'on ne peut plus la chose...
Et, si peu que vaille le mot,
Enfin, c'est toujours quelque chose !

De là, je conclus que le mot
Doit être mis avant la chose,
Que l'on doit n'ajouter au mot
Qu'autant que l'on peut quelque chose

Et que, pour le temps où le mot
Viendra seul, hélas, sans la chose,
Il faut se réserver le mot
Pour se consoler de la chose !

Pour vous, je crois qu'avec le mot
Vous voyez toujours autre chose :
Vous dites si gaiement le mot,
Vous méritez si bien la chose,

Que, pour vous, la chose et le mot
Doivent être la même chose...
Et, vous n'avez pas dit le mot,
Qu'on est déjà prêt à la chose.

Mais, quand je vous dis que le mot
Vaut pour moi bien plus que la chose
Vous devez me croire, à ce mot,
Bien peu connaisseur en la chose !

Eh bien, voici mon dernier mot
Et sur le mot et sur la chose :
Madame, passez-moi le mor...
Et je vous passerai la chose !

Voici un exemple du langage gazé dans le texte de Laclos. Lettre 10 (pages 100-102). Il y en a tout plein ailleurs.

Je signale que la marquise de Merteuil lit trois textes érotiques, passionnés, pour se préparer à la visite de son chevalier. Or parmi ces textes, il y a les contes de La Fontaine. Car, ce que peu de gens savent, La Fontaine a écrit et aimait avant tout les *Contes* qui sont des poèmes érotiques, bien différents des *Fables*.

Je signale que les allusions de la marquise de Merteuil nous apprend qu'elle a fait l'amour environ 4 fois et que chaque fois, c'était avec une position différente de façon à ranimer son chevalier.

Ce qui fut fait.

Nous avons terminé la présentation du roman de madame de LaFayette, en examinant la double scène de l'aveu, les deux scènes où le duc de Nemours surveille la princesse de Clèves, lui arrache quelques aveux involontaires, lesquels vols causent la mort du prince de Clèves.

Puis j'ai parlé de la scène d'adieu entre la princesse et le duc, scène où elle explique que la raison principale, la raison fondamentale de sa retraite est que le monde de l'amour est trop troublant pour elle et

qu'elle y perd son repos qui est essentiel à son bonheur.

J'ai enfin signalé que les remarques pessimistes, au sujet de l'amour et au sujet de la rationalité humaine, qui sont celles de la princesse de Clèves et au fond de madame de LaFayette, sont semblables, pour ne pas dire identiques, à celles de monsieur de La Rochefoucauld dans ses *Maximes*.

Nous sommes passés au roman suivant, soit *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. J'ai parlé de son œuvre et de sa vie (qui ne peut pas être la source directe de son roman). J'ai présenté le contexte littéraire dans lequel il a écrit: en tant qu'auteur français, il est à l'intersection de deux grandes traditions, celle du réalisme français du Grand Siècle (et donc de madame de LaFayette et monsieur de La Rochefoucauld), mais aussi de celle qui naît de Rousseau, soit le romantisme.

On pourrait le dire ainsi: dans la première, on prétend que l'être humain est méchant ou égoïste, alors que dans la seconde on prétend que l'être humain est bon ou vrai, du moins quand il se fie à ses émotions premières.

Ensuite, j'ai signalé que *Les Liaisons dangereuses* contiennent deux métaphores filées: celle du monde politico-militaire comme miroir du monde de l'amour, puis celle du monde du théâtre comme miroir de la vie et surtout de la vie amoureuse. J'ai voulu montrer que cette seconde métaphore n'est pas propre à Laclos, mais qu'il la présente d'abord et avant tout comme un indice que la vie, et donc l'amour, implique les masques, l'absence de sincérité et donc la manipulation. Ce qui est tout à fait problématique dans

un monde interprété à la manière de Rousseau : on peut jouer les émotions, on peut jouer la sincérité, ce qui semble laisser les personnes sans assise solide pour vivre leur vie.

Enfin, j'ai commencé à parler des textes introductifs de Laclos, et d'abord du titre. La vie humaine est caractérisée par les liens qui existent entre les êtres humains. Or parmi ces liens, il y a celle qui existe entre un auteur et ses lecteurs. Car dans le roman, on voit que l'écrit (et donc la lecture), celui des lettres, mais aussi celui des livres, a un effet sur les personnages.

Avant de continuer et d'ajouter aux remarques faites jusqu'à maintenant, je suis prêt à répondre à des questions, des objections ou des commentaires. S'il n'y a rien, je continue.

Les trois textes introductifs (suite).

En plus du titre, qui a été pendant un certain temps, *Le Danger des liaisons*, il y a deux autres textes introductifs : l'avertissement de l'éditeur et la préface du rédacteur.

L'avertissement de l'éditeur dit la vérité : il prétend qu'il est probable, qu'il est d'avis que le rédacteur se trompe ou trompe le lecteur en disant que le texte n'est pas un roman, mais un compendium de lettres bel et bien écrites par des gens qui ont existé. En disant cette vérité, Laclos ment à son lecteur puisqu'il est à la fois l'éditeur et le rédacteur, et qu'il sait bel et bien ce qu'il prétend ne faire que deviner. C'est un premier mensonge.

Il ajoute que la preuve que ce ne peut pas être vrai, c'est que la société n'est pas du tout comme ce qui est décrit dans le roman, parce que les êtres humains sont devenus bons, les femmes fidèles et les hommes respectueux de la vertu. Il est clair que Laclos se moque et qu'il croit le contraire de ce qu'il fait dire à son éditeur. On peut même conclure que l'intention de Laclos est commandée par cette vérité contraire : c'est parce que son roman représente la vérité des choses, ou une bonne partie de la vérité, c'est à cause de cela qu'il a écrit son roman, soit pour avertir son lecteur. Deuxième mensonge donc, mais un mensonge qui est au service de la vérité.

Il finit en disant que la preuve de la fausseté du roman, c'est qu'un personnage comme la présidente de Tourvel est impossible. Il me semble que c'est un des points essentiels du roman : pour Laclos, la présidente est la clé du roman en autant que son existence, son pouvoir de séduction par sa bonté et sa pureté est l'enjeu de toute l'histoire, et l'existence de son pouvoir de séduction est la réfutation pratique de la vie de libertins comme Valmont et Merteuil. Si l'éditeur se trompe, si une présidente de Tourvel peut exister, si elle séduit du seul fait de la voir, ou du moins de l'imaginer, il faut essayer de comprendre comment cela est possible. On pourrait le dire comme suit : si une présidente de Tourvel peut exister, si son existence bouleverse nos cœurs, la façon de vivre de Merteuil est une erreur. En conséquence, si elle existe, le *rédacteur* ment une troisième fois, mais encore une fois, il ment de façon à mettre le lecteur sur la piste de la vérité.

La préface du rédacteur est, il est évident, lui aussi un mensonge, celui qui a été dénoncé par l'éditeur. Mais ce texte contient une grande vérité : que chacun des personnages, Cécile de Volanges sa mère, Merteuil, la présidente de Tourvel, et madame de Rosemonde, pour ne prendre que les personnages féminins, a une personnalité distincte qu'on peut deviner tout de suite à partir de leur style. Laclos, il est clair, est fier de cela : non seulement il peut écrire comme une femme, mais il est capable d'écrire comme des femmes, d'intelligence et d'âge différents. Certains éditeurs ou commentateurs des *Liaisons dangereuses* disent que le roman est polyphonique. La polyphonie est un mode musical qui présente plusieurs voix en même temps ; écouter une polyphonie exige qu'on écoute à la fois chacune des voix et le jeu entre elles.

Mais, et c'est l'aspect le plus important de la préface en ce qui nous concerne, cela place le lecteur devant un fait incontournable, mais difficile à gérer : l'auteur ne parle jamais en son propre nom ; le lecteur n'a jamais accès dans le texte qu'il lit au point de vue absolu, celui de dieu, celui de l'objectivité, et il ne sait jamais tout à fait ce que l'auteur voudrait qu'il sache.

Par opposition, dans le roman précédent, madame de LaFayette peut dire, par exemple, la princesse de Clèves disait ceci, mais pensait cela, et en pensant cela, elle se trompait parce que dans les faits elle ressentait vraiment une troisième chose. Elle peut le dire, et si vous vérifiez, elle le fait constamment. En revanche, dans le roman de Laclos, les gens se trompent et mentent, mais on, l'auteur, ne nous dit jamais que c'est le cas : il faut le découvrir pour soi.

Comment le faire ? En lisant avec attention, et en comparant ce qui est dit ici avec ce qui est dit là, entre ce qui est rapporté ici et ce qui est rapporté là, entre ce qui est annoncé ici et ce qui est révélé plus tard comme ayant bel et bien eu lieu. Le roman de Laclos est beaucoup plus ambigu ou incertain que celui de madame de LaFayette et, je l'annonce, que celui de George Sand. Or cette ambigüité fait partie du message de Laclos.

Enfin, il me le semble. Ceci au moins est sûr : l'effet du roman *Les Liaisons dangereuses* sur le lecteur est moins clair, plus problématique, et peut-être pour cette raison, plus juste.

Remarques générales : « ce n'est pas ma faute ».

À la toute fin du roman, dans une scène terrible, Valmont dit à la présidente de Tourvel qu'il l'abandonne après l'avoir séduite et que tout cela n'est pas sa faute. Il faut examiner cette phrase qui revient une dizaine de fois avant qu'elle n'apparaisse à la toute fin. Vous pourrez chercher dans les lettres 18, 30, 51, 82, 106 117, 138 et 141 pour l'expression. Mais, quoique sans la tournure précise, le thème revient dans d'autres lettres. Il faut réfléchir à ce que peut signifier cette tournure et surtout ce thème. Car cela signifie plusieurs choses.

« Ce n'est pas ma faute » est une expression qu'on utilise quand on reconnaît qu'on fait quelque chose de désagréable ou de fautif, mais qu'on veut se disculper. L'image qui me vient toujours quand j'entends cette expression est celle d'un enfant à côté d'un dégâts qu'il

a manifestement causés, disons un pot de fleur cassé qui est tombé par terre, et qui s'excuse en disant « ce n'est pas ma faute ». Quand Valmont l'emploie et l'emploie dans ce sens, ce qu'il dit est un peu vrai : s'il se révèle à la présidente comme un homme infidèle, ce n'est pas parce qu'il le veut, mais parce qu'il est obligé de le faire pour gagner la marquise de Merteuil. Mais au fond, c'est un mensonge : ce qui arrive est bel et bien par sa faute, parce qu'il choisit l'amour de la marquise avant l'amour pour la présidente, qu'il choisit la marquise et que, pour l'avoir, il doit sacrifier la présidente. En vérité, « ce n'est pas ma faute » signifie : je voudrais ceci et cela, mais je ne peux pas avoir les deux ; donc je sacrifie quelque chose ou quelqu'un contre mon gré, ou une partie de mon gré.

Mais cette expression signifie aussi « je ne savais pas ce qui arriverait » et donc ce qui arrive surgit malgré mon intention, parce que je suis ignorant. Ce n'est pas ma faute est l'excuse typique de personnes comme Cécile de Volanges. Or pour Laclos, une des erreurs fondamentales que font les mères est de laisser leurs enfants dans l'ignorance de la réalité humaine, et donc de la puissance des sentiments et de la méchanceté des humains ou de plusieurs êtres humains. On pourrait dire qu'une des intentions de Laclos en écrivant son livre serait de rendre l'excuse « ce n'est pas ma faute » moins valide. Le thème de l'ignorance en amour et du danger qu'il implique est aussi vieux que le *Decameron* de Boccacce et pour un francophone que l'*École des femmes* de Molière. En tout cas, il faut lire les premières lettres de Cécile pour saisir comment l'ignorance qui est la sienne et qu'on

entretient chez elle et le peu qu'on lui donne à faire, à part jouer un peu de musique, se faire belle et paraître en société, comment cela la dispose à être séduite par Danceny et ensuite par Valmont.

Remarques générales : structure du livre, les noms et les premiers mots.

Avant d'examiner des lettres précises, j'aimerais faire trois autres remarques générales. D'abord sur la structure du livre : il est divisé en quatre parties de longueur à peu près égales. Il ressemble donc au roman de madame de LaFayette sur ce point. Il n'en reste pas moins que la quatrième partie commence avec une lettre qui annonce qu'on est à la fin du roman. Lire les premiers mots de 125. En conséquence, il est au moins possible que contrairement au roman de madame de LaFayette, celui de Laclos comporte une division plus *raisonnable* qu'une division commandée par la pure et simple longueur. Il me semble qu'on pourrait justifier la division en quatre parties des thèmes : les préliminaires, les montées de l'amour, les chutes des trois victimes, les conséquences de ces chutes.

Mais il y a une autre structure qu'on devine à partir du nombre de lettres : Valmont a 51 lettres, et les deux femmes à qui il écrit et qu'il veut séduire en ont 52 en tout, soit 27 (Merteuil) et 25 (Tourvel). Je ne crois pas que cela est un hasard. Tous les autres personnages se partagent 72 lettres. Il faut noter que Cécile de Volanges écrit elle aussi 25 lettres. Mais il n'y en a qu'une dans la dernière partie et ses lettres, les plus courtes sauf une ou deux exceptions, prouvent

presque toujours qu'elle est une enfant simple et un peu perverse. Il est permis de conclure que malgré le grand nombre de ses lettres, elle est bien moins importante que les deux autres femmes. En tout cas, je vous suggère que la structure dynamique du roman est celle d'un triangle, d'un triangle amoureux, entre le vicomte, la marquise et la présidente.

Par ailleurs, je tiens à signaler que certains des noms choisis par Laclos me semblent importants. J'ai déjà signalé que Cécile de Volanges à un nom qui rappelle Julie d'Étanges de Rousseau, et que le chevalier Danceny rappelle aussi Saint-Preux, soit Saint-Chevalier. De plus, je ne trouve pas que le fin du nom de Cécile soit tout à fait innocent : cela me fait trop penser à son innocence pour penser que Laclos n'en était pas conscient et que ce nom ne soit voulu en raison des thèmes du roman. De plus, la trop gentille madame de Rosemonde se devine déjà dans son nom, elle qui voit le monde avec des lunettes roses. De plus, les noms de la marquise de Merteuil et du vicomte de Valmont ont une similitude de construction et de sonorité. Aussi, le nom de Valmont me semble suggéré l'inversion ou la duplicité, et celui de Merteuil, le danger mortel, et le deuil. Si tout cela est autre chose qu'une élucubration, il faudrait trouver quelque chose pour la présidente de Tourvel, mais je vous avoue que le nom ne me dit rien.

Enfin, je tiens à signaler un détail premiers mots des certaines lettres. C'est une de mes anciennes étudiantes que j'ai corrompue en lui suggérant la lecture des *Liaisons dangereuses*, qui me l'a signalé. Ainsi pour Cécile, les premiers mots de la deuxième

lettre (lettre 3) sont : « Je ne sais encore rien, ma bonne amie. ». Mais pour la marquise de Merteuil, les premiers mots (lettre 2) sont : « Revenez, mon cher vicomte, revenez. » Alors que pour Valmont, les premiers mots (lettre 4) sont : « Vos ordres sont charmants... Vous feriez chérir le despotisme. » Pour la présidente, les premiers mots (lettre 8) sont : « On ne peut être plus sensible que je le suis, madame.... » . Enfin, pour madame de Rosemond, les premiers mots (lettre 103) sont : « J'ai été. » On pourrait conclure que, par exemple, Cécile se présente toute entière dans les premiers mots de sa seconde lettre, mais que la présidente le fait tout autant. Et que le conflit fondamental entre la marquise et le vicomte est évident à partir des premiers mots qu'ils échangent. Ce serait autant de clins d'œil de l'auteur, des clins d'œil qui ne peuvent devenir visibles qu'après avoir lu le roman et lors d'une relecture.

Je ne prétends pas que ces remarques sont sûres. Mais il faut les faire parce que Laclos est un artiste et ce genre de jeux (celui de la structure ou des structures, celui des noms, et celui des premiers mots) ce genre de préoccupations, parfois presque sonores, parfois quasi-mathématiques, font sans aucun doute partie de ses préoccupations. Ne pas en tenir compte, au moins comme hypothèses, c'est perdre de vue la dimension artistique du texte.

Remarques générales : l'amour de fond, le conflit de fond.

Voici la dernière remarque générale : elle a déjà été suggérée quelques fois, mais je tiens à ce qu'elle soit claire.

On ne comprend pas le roman de Laclos si on ne saisit pas que la séduction de Cécile et aussi la séduction de la présidente de Tourvel sont les enjeux, ou les exercices ou les tests, d'un autre amour. Ou plutôt, le fond de l'histoire est l'amour entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, ou encore, d'une part, la jalousie de la marquise par rapport au vicomte de Valmont (il est un homme qui est libre sur le plan social, plus libre que la marquise) et, d'autre part, sa jalousie par rapport à la présidente de Tourvel (si elle existe, si elle existe et n'est pas une idiote, si elle existe et peut séduire un vicomte de Valmont, la marquise de Merteuil est réduite). Mais aussi le roman est commandé par sa colère contre Gercourt qui doit être l'époux de Cécile. En somme, les histoires d'amour dont la présidente de Tourvel et Cécile sont les héroïnes sont commandées par autre chose que l'amour pour elles, c'est-à-dire par l'amour de la marquise.

Pour saisir cette dimension du roman, il peut lire par exemple le premier échange entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, soit les lettres 2 et 4, avec les lettres de Cécile qui leur sont entrelardées, soit les lettres 1 et 3. On y voit deux niveaux d'existence tout à fait différents : celui de la clairvoyance méchante, celui de la bonté un peu idiote. Cela produit un effet

comique ou effet terrible selon qu'on est une bonne personne ou un cynique.

Mais il y a sans doute une lettre où la chose est claire pour de bon. Lire la lettre 20 (page 116). En somme, la séduction de la présidente est le prix de la reprise avec la marquise. Il me semble qu'on voit là quelque chose de magnifique (dans un sens terrible) : la marquise de Merteuil, qui voulait que le vicomte revienne, et qui s'est vue refusée par lui au nom de la séduction de la présidente, exige la trahison de la présidente une fois séduite comme prix pour avoir la marquise. C'est là le nœud de tout le roman. On pourrait présenter ce nœud comme suit : quel est le jugement final du vicomte de Valmont, lui qui aura sacrifié l'une à l'autre ?

Sixième semaine

Remarque initiale.

Il m'arrive de faire, lors des rencontres que je dirige à l'UTAQ, ce que je ferai dans quelques minutes. Je le regrette presque toujours. Il s'agit de parler de quelque chose qui touche à nos rencontres, mais par un biais seulement, et surtout il s'agit de parler de ce qui se passe autour de nous et donc de soulever des réactions fortes sur des sujets d'actualité. Mais je tiens à le faire parce que les sujets m'intéressent, parce qu'ils me semblent importants, et parce qu'ils rejoignent le thème de nos rencontres et montrent que ce que nous faisons ensemble n'est pas seulement d'acquérir de la

culture, comme on dit, mais de réfléchir sur la vie telle que nous la vivons. Ceci dit, je me lance.

Je voudrais donc vous parler d'éducation, et surtout de philosophie de l'éducation. Car derrière tout phénomène humain, il y a une philosophie, soit des idées de bases, on appelle cela des valeurs, souvent moins réfléchies que reçues, qui *décident* des décisions et des positions que nous défendons en public. Ces jours-ci, je me suis mis à réfléchir sur cette question, l'éducation, à partir de quelques documents vidéo et audio auxquels je vous réfère et que je vous encourage à examiner pour compléter mes remarques aujourd'hui.

Il s'agit donc de la dernière livraison de l'émission *Répliques* d'Alain Finkielkraut au réseau France Culture. La livraison porte le titre : « Du changement dans l'école ». Il s'agit en plus d'une vidéo qu'on peut trouver sur You tube : « Hobart Shakespeareans Carlos Media ». Et enfin il s'agit d'un documentaire américain qu'on peut trouver sur Netflix, entre autres : « Waiting for Superman ». Tous ces documents traitent de l'éducation en Occident aujourd'hui. On parle de ce qui marche et de ce qui ne marche pas ; on parle de l'éducation haut de gamme européenne, et de l'éducation primaire et secondaire en Amérique.

Mais ce qui m'intéresse surtout, c'est qu'à l'occasion de ces documents, on traite de ce qu'on pourrait appeler les principes de l'éducation. En gros, je parlerais de quatre principes, ou de deux paires de principes. La première paire est celle du plaisir d'apprendre chez l'étudiant et du devoir de se rapprocher de l'étudiant pour le prendre où il est. L'autre paire de principes implique la satisfaction de

l'étudiant et le devoir de sortir l'étudiant de son monde pour qu'il apprivoise un monde plus articulé, plus sophistiqué, plus complexe.

Pour le dire simplement, on peut miser sur la facilité immédiate de l'apprentissage pour ne pas décourager et l'adaptation à l'étudiant pour s'assurer qu'il comprenne tout, tout de suite. On appelle cela assurer l'estime de soi de l'étudiant. Ou, au contraire, on peut miser sur le plaisir qui vient à la fin d'un apprentissage (soit quand on a appris du nouveau) et le développement de l'étudiant ce qui implique qu'il deviendra autre chose qu'il n'était. On appelle cela assurer l'acquisition de connaissances. Il est évident qu'on voudrait que les deux choses soient vraies, mais il arrive souvent, pour ne pas dire toujours, qu'il faille prioriser l'une ou l'autre de cette paire de principes.

L'argument central de ceux qui insistent sur les premières données, c'est que les étudiants, sauf exception, ne sont pas capables de grand chose. Or il me semble qu'on sous-estime les capacités des jeunes. Les deux vidéos, « Hobart » et « Waiting », montrent des gens qui réussissent en supposant que les étudiants, et même les plus désavantagés sur le plan économique, culturel ou social, sont capables de beaucoup. De plus, je sais qu'au Québec et à Québec, on réussit à faire tout ce qui est raconté dans les vidéos américains, mais à partir de notre contexte. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, je sais qu'on fait lire *l'Odyssée*, au complet, à des jeunes de secondaire et que ça marche, année après année, classe après classe, avec des étudiants ordinaires, voire socialement défavorisés.

Et je reviens à nos considérations.

Ce qui fut fait.

Pour ajouter des remarques à l'analyse des *Liaisons dangereuses*, il faut d'abord rappeler ce qui a été fait. Mais c'est aussi pour vous l'occasion de poser des questions sur ce qui a été proposé la semaine dernière, de faire des remarques complémentaires ou de proposer des objections.

J'ai continué d'expliquer les textes introductifs du roman. Pour ce qui est de l'avertissement du rédacteur, j'ai signalé que ce texte était en gros faux, mais qu'il pointait vers certaines préoccupations, me semble-t-il, de l'auteur et donc qu'il dit beaucoup de vérité au moment même où il propose des mensonges. Je rappelle en particulier que l'existence d'une présidente de Tourvel et de son charme : si elle nous charme, que valent les choix de vie de la marquise de Merteuil et tout autant que valent les comportements du vicomte de Valmont ?

Pour ce qui est de la préface du rédacteur, qui lui aussi est un texte faux à la base, il signale la caractéristique fondamentale du roman de Laclos : l'auteur disparaît derrière ses personnages ; on est pour ainsi dire, et je ne l'ai pas dit la semaine dernière, dans une pièce de théâtre où les seules voix et paroles qu'on entend sont celles des personnages.

Par la suite, j'ai signalé le thème qui se présente dans l'expression « ce n'est pas ma faute ». Cette expression a plusieurs sens et souligne donc une multiplicité de thèmes, dont je rappelle aujourd'hui le suivant : un des buts de Laclos semble être d'avertir ses

lecteurs du danger des liaisons et donc de rendre la prétention que, s'ils sont malheureux ou s'ils sont surpris par les pièges de la vie en société, ils ne pourront pas dire, ou moins dire, « ce n'est pas ma faute parce que je ne le savais pas ». En somme, en écrivant son roman, Laclos espère qu'il y aura moins de Cécile de Volanges, parce qu'il aura entrepris le travail éducatif que madame de Volanges n'a pas voulu faire.

J'ai ensuite parlé de la structure du livre, des noms des personnages, et des premières phrases des premières lettres de personnages principaux. Tout cela pour signaler que n'avons pas en mains un traité philosophique qui analyse dans l'abstrait le danger des liaisons des humains entre eux, mais une œuvre d'art qui est marquée, mieux encore qui est constituée au moins en partie, par des finesses esthétiques, par des jeux sonores, par un souci pour le beau. Si on oublie cela, on ne comprend pas vraiment, on ne comprend pas le message total de l'auteur, et on le réduit à être un traité, comme je le disais, voire à être une leçon ou un sermon.

Enfin, j'ai signalé qu'il y a une différence entre l'action du roman (disons la corruption de Cécile de Volanges et la séduction de la présidente de Tourvel par le vicomte de Valmont) et son fond, ce que j'ai appelé l'amour de fond ou le conflit de fond : en un sens, la demoiselle et même la belle présidente sont secondaires ou accessoires, et c'est chez la marquise de Merteuil dans sa relation avec le vicomte de Valmont que se situe la vérité du roman.

Un premier portrait de la présidente de Tourvel.

Je veux examiner le personnage de la présidente de Tourvel, et je veux montrer non seulement ses beaux côtés, mais aussi ses défauts ou faiblesses. Pour commencer à le faire, je m'appuie sur quelques passages des deux premières lettres de la présidente de Tourvel (lettres 8 et 11). Lire quelques passages. J'insiste d'abord sur un trait qui n'est pas mentionnée par elle (et c'est normal), mais qui se trouve sous la plume de toutes les personnes qui la connaissent et qui en parlent (sauf la marquise de Merteuil) : elle est belle.

En plus de cela, il est clair qu'elle est heureuse dans son mariage ; peut-être ne demande-t-elle pas grand chose de cet état, peut-être connaît-elle seulement un demi-mariage puisqu'elle n'a pas encore d'enfant et que son mari est loin d'elle, mais elle est heureuse, ou satisfaite. Il faut ajouter qu'elle n'a rien à faire et qu'elle s'ennuie un peu.

Quand elle parle du vicomte de Valmont, elle montre souvent qu'elle est sensible à son charme : il est beau, il a de belles manières, il est intelligent, il est énergique (ou masculin), il est drôle.

Je note qu'elle comprend les choses, et je veux dire par cela la psychologie humaine, à la manière de Rousseau : les humains sont affectés en profondeur par leur milieu ; le milieu qui est celui de la ville et du tourbillon est délétère ; le milieu qui est celui de la campagne est sain. De plus, et quand à ce même point, on devine un peu de vanité : elle croit qu'elle a un effet sur lui et pourrait en avoir un plus profond encore ; comme elle dit en passant, elle veut le convertir, et pense que ce serait possible, au moins pendant un

moment. Or la transformation d'une âme par la rencontre d'une autre âme est un leitmotiv de la pensée de Rousseau. C'est la vérité fondamentale du personnage de Julie dans la *Nouvelle Héloïse*. Ce qui veut dire que madame de Tourvel doit s'imaginer un peu comme une nouvelle nouvelle Héloïse, ou une nouvelle Julie. Ce qui veut dire qu'elle imagine au moins implicitement que Valmont est un Saint-Preux, ou peut-être un Wolmar. (Le nom de Valmont est semblable à Valmont.)

De plus, sa façon de parler de la transformation de Valmont indique qu'elle est religieuse, et que sa référence morale finale, du moins quant au contenu, est celle de la religion et donc du christianisme. Ce dernier point est important pour bien des raisons. Mais au moins une qui nous révèle quelque chose au sujet de Valmont : il comprend sa séduction comme un acte d'impiété. Lire la lettre 6, page 91. On ne peut pas être plus clair. Ce qui veut dire qu'il veut devenir Dieu, ou du moins remplacer Dieu (et la religion) dans son cœur et dans sa vie. Pour le dire d'une autre façon, d'une façon théologique, Valmont est Satan, celui qui n'est pas ce qu'il est, par opposition à Dieu qui est celui qu'il est. Tout cela pour dire que dans le roman de Laclos, et ce à cause de la présidente de Tourvel, la question de la religion et de son rôle dans une vie humaine est très présente, pour ne pas dire cruciale, alors qu'elle est par opposition à peu près absente du roman de madame de LaFayette : la princesse de Clèves et la présidente de Tourvel finissent toutes les deux dans un couvent, mais l'une n'a jamais été religieuse, alors que l'autre ne peut

pas être comprise si on tient pas compte de sa passion religieuse.

Une dernière remarque est je finis ce premier portrait de la présidente de Tourvel. Si on lit avec attention les lettres de Valmont qui décrivent ce qu'il a vu et fait, on se rend vite compte que la présidente de Tourvel ment à son ami madame de Volanges ; ceci au moins est vrai : elle lui cache qu'elle est touchée par Valmont et qu'elle le trouve de son goût sur le plan amoureux, voire physique, et qu'elle se trouve attristé parce que l'amour qu'il lui offre lui manque déjà. Et il est clair que ces mensonges ne sont pas des mensonges qu'elle se raconte d'abord à elle pour ensuite les compter à son ami : elle sait ce qui est vrai, et elle le cache ou le déforme.

Pour s'en rendre compte, il suffit de lire par exemple le deuxième paragraphe de la lettre 45 : elle accuse avec élégance et ruse, son amie de l'avoir forcée de faire quelque chose qu'elle suggère ne pas être nécessaire, alors qu'elle sait tout à fait que c'est le contraire de la vérité ; de plus, elle dit qu'elle pleurerait pour accompagner madame de Rosemonde, alors qu'elle pleurerait à cause de ce qui s'était passé entre elle et Valmont et en partie au moins parce qu'elle souffre déjà d'amour. Je ne dis pas cela pour la condamner sans plus : je comprends pourquoi elle cache et ment, et même j'approuve ce qu'on pourrait appeler son habile discrétion au lieu de dire bêtement qu'elle ment. Mais il ne suffit pas de dire qu'elle est bonne et droite pour justifier sans plus son comportement.

La psychologie de Rousseau.

Il est difficile de surestimer l'influence de Jean-Jacques Rousseau sur l'Occident et ce dans tous les domaines, que ce soit, par exemple, les droits de l'homme ou de la personne (il y a une différence entre ces deux expressions, une différence qui tient bel et bien à la pensée de Rousseau et son influence sur la pensée moderne classique), la valorisation des sciences humaines et en particulier de la psychologie, et enfin, pour ne donner un dernier domaine, l'écologie. Son importance générale est encore plus grande en ce qui a trait à nos trois romans. On peut dire que la pensée de Rousseau s'inspire de celle du réalisme français (et donc de madame de LaFayette) pour la refuser, et qu'elle est, au contraire, une référence constante et de Laclos et de George Sand. (Cela se prononce Sandd ; j'ai entendu les deux, mais la façon régulière, correcte est de dire le *d* final.) Je vais donc tenter de présenter une assez longue série de remarques sur la pensée de Rousseau.

Le cœur de la pensée de Rousseau est une pensée sur le cœur. Cela n'est pas seulement, voire n'est pas du tout, un jeu de mot : la base de sa pensée porte sur la psychologie humaine, et une psychologie conçue en fonction de l'émotivité, et donc de ce qu'on appelle le cœur quand on ne parle pas du cœur biologique ; tout le reste en découle. Tout le reste en découle, parce que tout ce qui constitue la vie humaine (par exemple, la politique, l'éducation, la religion, l'économie et les créations artistiques) commence dans le cœur des êtres humains, et cela est vrai parce que ce sont les êtres humains qui produisent et gèrent ses

choses, et tout ce qui constitue la vie humaine (les mêmes choses encore) sert à satisfaire le cœur humain, c'est-à-dire vise le bonheur humain.

Quand on veut comprendre le cœur humain, enseigne Rousseau, il faut se rendre compte que la multiplicité des sentiments (colères, désirs, tristesses, espoirs, craintes) se ramène en fin de compte à trois passions fondamentales. Or au sujet de ces passions, il faut comprendre que mêmes si elles sont fondamentales, il y en a deux qui sont naturelles et une qui est non-naturelle. En somme, les hommes sont naturels tant qu'ils sont inspirés par leurs deux passions naturelles, et sont viciés, corrompus, déformés quand ils sont dominés par leur passion non-naturelle. Or cette déformation de la vie humaine par la passion non-naturelle, c'est ce qui arrive presque toujours selon Rousseau. Ou plutôt, c'est ce qui arrive chaque fois qu'on ne tient pas compte de la pensée de Rousseau.

La première passion naturelle, et la passion fondamentale qui est même au fondement des autres passion fondamentales, est l'amour de soi. Qu'est-ce que l'amour de soi? C'est toute passion, ou tout sentiment, ou toute émotion qui respecte les besoins réels d'un être. Un lion désire manger de l'antilope, et cela est normal: il est un carnivore, et il vit dans un milieu où l'antilope est présent. Demander à un lion de ne pas tuer, de ne pas chasser l'antilope, c'est lui demander de ne pas être ce qu'il est. Il en est de même pour un humain: respirer, manger, faire l'amour, c'est naturel; poursuivre ces biens qui sont ses biens, c'est prendre soin de soi. Voilà de l'amour de soi.

Pourquoi l'amour de soi est toujours bon ? On pourrait dire que c'est parce que c'est naturel, ou instinctuel. Or c'est égoïste sans doute, mais ce n'est pas méchant. Et, il est établi par la nature que, quand on satisfait l'amour de soi, celui-ci arrête de travailler l'individu et de le faire travailler. Quand j'ai respiré, je n'ai pas besoin de respirer tout de suite ; je ne cherche pas à accumuler de l'oxygène quitte à en voler aux autres. Quand j'ai mangé, je me repose. Quand j'ai assouvi mon désir sexuel, j'arrête de poursuivre l'autre sexe et je le laisse libre plutôt que de le poursuivre par ma jalousie. On pourrait dire que l'amour de soi est la passion la plus visible ; en tout cas, elle est la passion visible et omniprésente, mais au fond facile à satisfaire et qui implique le moins de violence possible.

L'amour-propre est la première passion qui est visible après l'amour de soi. En quoi l'amour-propre est-il différent de l'amour de soi ? Quand j'ai faim, je mange, et quand j'ai mangé, j'arrête de penser à ce que je mange parce que je suis bien. Mais l'amour de soi peut se transformer parce que le moi que je suis se décentre. Au lieu de focaliser sur moi et mes besoins, je focalise sur le moi qui existe hors de moi : je focalise sur l'image de moi qui existe dans les yeux, ou la tête, ou l'imagination des autres. Ou plutôt, quand je suis préoccupé par mon image plus que par moi-même, je vis dans l'amour-propre. Cette pulsion est puissante, mais elle est fondée sur quelque chose de presque inexistant : je m'imagine que je suis vu et que cette vision produit un moi qui est aimé ou non par les autres.

Pour comprendre la différence entre l'amour de soi et l'amour-propre, je vous invite à penser à une expérience que nous avons tous faite. On marche dehors ; on sent que ses pieds se dérobent et qu'on va tomber et peut-être se casser quelque chose ; on a peur ; on se reprend bien, on se calme. Tout cela est de l'amour de soi. Mais dans la nanoseconde qui suit son rétablissement, on pense que quelqu'un a peut-être vu ce qui s'est passé et qu'on a eu l'air ridicule en levant les bras, en lâchant son paquet et en criant ; à cet instant, même si on n'a aucun mal physique, on se sent mal parce qu'on imagine qu'on a laissé dans les yeux de ceux qui sont peut-être présents une image ridicule qu'on ne peut pas rattraper.

Pourquoi l'amour-propre est-il mauvais ? On pourrait dire à Rousseau que cette seconde réaction est si naturelle qu'il n'y a pas de quoi s'en faire. Et Rousseau répond que cela n'est pas vrai. Encore une fois, l'amour de soi n'est pas l'amour de son image, et son image n'est pas soi. Or nous nous mentons quand nous nous laissons prendre par notre amour-propre, car nous identifions à toutes fins pratiques un moi, réel, avec l'autre, irréel. Mais, et c'est la conséquence nécessaire de ce qui vient d'être signalé, ce mensonge à soi à des conséquences pratiques terribles. Car l'image de soi est inassouvissable : alors que l'amour de soi a une limite naturelle, comme il y a une infinité d'images de moi que je peux imaginer dans les têtes des autres, prendre soin de mon image, c'est-à-dire vivre sous l'emprise de l'amour-propre est un travail infini. En plus de cela, et c'est une conséquence nécessaire, l'amour-propre draine une bonne partie de son énergie

qui pourrait être consacrée au soin de soi ou au soin des autres : je suis prêt à mourir pour protéger mon image, et quand je suis pris par mon image dans le regard des autres, je deviens moins conscient de mes besoins réels et indifférent aux gens réels qui m'entourent et qui ont des besoins réels. Enfin, et peut-être surtout, l'amour-propre est par définition violent parce qu'il veut quelque chose qui est contre-nature et qui implique la compétition avec les autres : il demande à l'autre qui me regarde de m'aimer au moins autant et presque toujours plus qu'il ne s'aime lui-même. Et cette violence initiale conduit tôt ou tard à une violence réelle. Rousseau dit quelque part que tout le mal que les humains se font les uns aux autres et à eux-mêmes trouve sa source dans l'amour-propre. Mais en parlant des autres que soi, on est conduit à parler d'une troisième et dernière passion fondamentale.

La pitié est une autre extension de l'amour de soi, mais une extension saine ou naturelle. (On peut employer bien des mots pour dire la pitié selon Rousseau : *compassion*, *sympathie*, *humanité*, *bonté*, *fraternité*, et ainsi de suite. Mais le mot que privilégie Rousseau est *pitié* ; c'est pour ainsi dire son mot technique.) Qu'est-ce que la pitié donc ? La pitié est le réflexe qui fait qu'on se devine, qu'on s'imagine dans l'autre, et qu'on est capable d'entendre le besoin de l'autre et de se mettre à son service. Il faut bien comprendre que pour Rousseau la pitié est secondaire : elle vient après l'amour de soi, et elle est inopérante si l'amour de soi n'existe pas.

Pour le dire comme Rousseau, la seule façon d'expliquer l'amour de soi est d'imaginer que la

personne qui a de la pitié s'imagine dans la personne qui souffre et qu'elle prend soin de soi-même en s'identifiant à l'autre. Ce qui veut dire que c'est soi qu'on aime quand on a de la pitié. Cela est peut-être une illusion, mais c'est une illusion naturelle, et c'est une illusion qui fait du bien et à celui qui pleure et à celui qui entend pleurer.

On comprend tout de suite comment la pitié conduit à faire du bien aux autres, mais il est plus problématique de saisir comment cela fait du bien à celui qui la ressent. Voici ce qu'explique Rousseau. La personne qui entend pleurer et ressent de la pitié pour celui qui pleure sent bien qu'elle s'identifie à l'autre, et donc qu'elle n'est pas en train de souffrir du mal de l'autre, qu'elle va bien, qu'elle est forte, qu'elle est intacte au moment où elle cède au besoin de se mettre au service de l'autre. Toute autre explication, dit Rousseau, suppose qu'on s'oublie ce qui est ridicule pour peu qu'on réfléchit à la vérité de la vie.

Pourquoi la pitié est-elle nécessaire à la vie ? Cette question est importante, parce qu'elle place la pitié, ou la miséricorde, ou la charité dans l'économie de la vie humaine et que son rôle est de mitiger l'égoïsme. (Soit dit en passant, appeler la pitié *charité*, c'est en principe problématique, parce que la pitié ne fait pas référence à Dieu, à un Dieu charité et à un commandement de Dieu (selon ce que le Christ dit), mais il fait appel à des conditions de survie naturelles.) Or justement, il faut de la pitié parce que l'amour de soi, et encore pis l'amour-propre détruirait l'humanité. Même l'amour de soi doit être mitigé par la pitié et il doit se mettre au service du groupe ou de l'espèce, car

je suis un être humain qui doit servir à la survie de mon individu et aussi de mon espèce.

La pitié est pour ainsi dire l'amour de soi de l'espèce. Le cas le plus flagrant du besoin de la pitié est l'incapacité de l'enfant humain à survivre sans la pitié maternelle, qu'on appelle l'instinct maternel. Donc aussitôt que je suis satisfait, si j'ai du temps et de l'énergie, je serai susceptible d'être sollicité par cette passion supplémentaire, naturelle, mais seconde qu'est la pitié. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple simple, si j'ai faim, je me nourris peu importe les autres. Mais si j'ai mangé, je suis sensible à la souffrance des autres, au cri des enfants qui ont besoin de manger. Aussi la mère donnera le sein à son enfant, si elle a assez mangé ; et le mâle n'empêchera pas les autres, et les plus petits, de manger quand il est repu ; mieux encore, il aura tendance à agir avec vigueur, car il est vigoureux, pour les plus faibles qui sont près de lui. Or ces réflexes, car ce sont des réflexes, sont utiles à la survie de l'espèce, et à la paix en société, que la société soit celle de la famille, ou celle de l'État.

Or, ajoute Rousseau, ces trois passions fondamentales sont affectées en profondeur par le milieu dans lequel on vit. On peut même dire, et Rousseau le dit, que dans les premiers temps, les êtres humains n'avaient que deux passions, l'amour de soi et la pitié. Il ajoute que l'amour de soi devient plus complexe et la pitié plus articulée à mesure qu'on devient plus civilisé. Et il ajoute surtout qu'à mesure qu'on vit en société et que les sociétés deviennent plus sophistiquées, on devient de plus en plus pris par l'amour-propre. En somme, et c'est une phrase

classique de Rousseau, l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt.

Il reste un dernier point à établir pour terminer ces remarques de base et pour ensuite montrer quelques articulations de cette doctrine du cœur. Rousseau est le philosophe de l'idéal: tout comme Platon est le philosophe de l'idée. Les idées platoniciennes est ce que sont en vérité les choses imparfaites que nous rencontrons tous les jours: les idées sont produites par la nature, ou les dieux, et sont réelles, en principe. Les idéaux rousseauistes sont autre chose: ce sont les phantasmes que les humains produisent à partir de leur amour de soi. Ou plutôt les idéaux sont les projections de l'individu qui, à partir de la déception qu'il rencontre pour ainsi dire inévitablement dans le monde réel, constituent un monde imaginaire. Les idéaux sont pour ainsi dire l'amour de soi devenu image ou phantasme. Quand je rêve mes idéaux, je me retrouve moi-même. À partir de mes idéaux, je mesure le monde tel qu'il est, et à partir de mes idéaux, je découvre que le monde est imparfait, ce qui me fait retourner avec encore plus de force vers mes idéaux. On pourrait représenter le monde des idéaux à partir du titre du dernier livre de Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire*.

Septième semaine

Ce qui fut fait.

En faisant abstraction de la première remarque sur la question de l'éducation et de la reprise de la rencontre précédente, je vous ai présenté de nouvelles considérations en proposant un premier portrait, celui de la présidente de Tourvel. J'ai insisté sur le fait que ses nombreuses qualités et ses quelques défauts permettent de deviner qu'elle est une sorte de héroïne rousseauiste de l'amour. Si vous le voulez, elle ressemble au personnage de Sophie dans l'*Émile* de Rousseau ; si Cécile de Volanges est une reprise de Julie d'Étange, la présidente est une sorte de Sophie. D'ailleurs, dans l'œuvre de Rousseau, Sophie trompe Émile, devenu son époux, comme la présidente trahit son époux dans les *Liaisons dangereuses*.

Puis, je vous ai présenté en long et en large ce que j'ai appelé les principes de la psychologie rousseauiste. J'en reprends vite les éléments essentiels : 1. L'essentiel justement de ce qu'est un être humain, ce sont ses émotions. 2. Or il y a trois émotions, ou passions, fondamentales, qui peuvent être saines et naturelles, ou nuisibles et corrompues.

3. La première passion naturelle est l'amour de soi, qui vise les biens réels qui constituent le bonheur d'une vie humaine. 4. La deuxième passion n'est pas naturelle, même si on peut en expliquer l'apparition inévitable ; elle est pour ainsi dire une déformation de

l'amour de soi, et, en tant que déformée, elle est le fondement de tout ce qui n'est pas sain dans nos comportements ; elle consiste à poursuivre non pas des biens réels que désire le moi réel, mais la satisfaction de l'image que les autres ont de nous.

5. La troisième passion, naturelle de nouveau, est la pitié par laquelle les individus sont capables de se préoccuper du bien des autres en autant qu'ils se voient en eux. C'est encore une fois une extension de l'amour de soi, mais une extension utile, voulue par la nature, en autant que chacun dépend de son espèce et en assure la survie.

6. Ensuite, pour Rousseau, la psychologie humaine est ainsi faite que les déceptions de la vie produisent un réflexe imaginaire et créatif par lequel on se représente les choses telles qu'on voudrait qu'elles soient et on se perd en cette représentation. Cela s'appelle l'idéal.

7. Le dernier point, qui est implicite dans tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant, est l'influence du milieu : pour Rousseau, les individus, et donc l'ensemble de l'humanité, sont influençables, et même transformables en profondeur ; ils peuvent être affectés, non ils sont transformés par leur milieu, par les gens avec qui ils vivent selon un processus nécessaire. Cela se dit dans le langage de Rousseau, comme suit : l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt.

8. Ce qui veut dire aussi qu'on peut créer un milieu qui le garde bon. C'est l'espoir qui est derrière toutes les révolutions politiques et sociales de gauche et de droite. Car le rousseauisme est derrière toutes les grandes révolutions politiques de droite et de gauche

que nous avons vues se faire durant les dix-neuvième et vingtième siècles.

Il reste donc à montrer comment ces passions humaines affectent tout dans la vie : je vais parler de la politique, de la religion et en fonction de nos rencontres sur le roman français, de l'amour. Mais avant d'avancer, je suis prêt à recevoir des questions et des commentaires et des protestations dans l'espoir de vous aider à mieux comprendre Rousseau. Je vous rappelle que si je m'attarde avec vous aussi longtemps sur ce philosophe, c'est parce que sa pensée psychologique est au cœur des deux derniers romans que nous lisons ensemble et qu'elle est construite contre celle de madame de LaFayette.

La psychologie de Rousseau (suite et fin).

Voilà donc le monde du cœur ou les articulations principales du cœur selon Rousseau. Mais comment ces passions entrent-elles en ligne de compte en politique, par exemple ? Selon Rousseau, une bonne société est rendue possible par la bonne organisation des trois passions fondamentales. On aura une bonne société avec de bons citoyens, si on a des individus dont l'amour de soi est sain, c'est-à-dire dont les besoins sont aussi simples et naturels que possible. Dans ce cas, il n'y aura pas de pénurie ou de surenchère de consommation.

Pour que la société soit une société tout à fait saine, il faudra que l'amour de soi simple de l'ensemble des citoyens soit complété par une pitié généralisée, ou une fraternité, qui fera que les citoyens se soucieront

les uns des autres parce qu'ils ont les mêmes besoins et que certains les satisfont mieux que les autres, et que les plus forts se retrouvent dans les besoins de leur concitoyens.

De plus, on pourra compter sur un amour-propre sain où les individus se sentiront vu non pas par tous les autres hommes, mais par les membres de leur famille d'abord et les gens de leur coin de pays ensuite et enfin par leurs concitoyens, leurs frères dans la nation.

Et tout cela sera couronné par un idéal qui s'appellera la patrie, sorte de société parfaite que les cœurs des citoyens imagineront et par rapport ils vivront tout autant que par rapport à la société réelle dans laquelle ils vivent bel et bien.

Mais, et on le comprend tout de suite, Rousseau imagine à partir de cette même psychologie que la politique sera déformée par un amour de soi devenu fou, par un amour-propre où les citoyens deviennent des consommateurs qui sont préoccupés non pas par la nation, mais par leur pouvoir d'achat, par leur supériorité économique et politique les uns sur les autres, par un indifférence pour leurs concitoyens, et par la capacité de faire violence aux autres sociétés qui les entourent. Des citoyens semblables n'auront presque pas de pitié, ou de fraternité, comme on dit, et poursuivront tout sauf des besoins naturels et n'aimeront par leur patrie, mais utiliseront les lois du marché pour gagner le plus et se protéger contre les autres, leurs concurrents, qui veulent les voler. Ce sera une société qui fonctionne selon la lutte des classes.

Les mêmes passions fondamentales peuvent jouer dans d'autres domaines, comme la religion. On trouvera les idées de Rousseau sur cette question dans un texte magnifique qui s'appelle « La profession de foi du Vicaire Savoyard », qu'on trouve au plein milieu de son livre principal, *Émile ou de l'éducation*. J'ai l'intention de présenter ce livre l'année prochaine durant deux séries de rencontres à l'UTAQ.

Comment les passions entrent en ligne de compte en religion ? Pour faire vite, l'idée de Dieu vient de l'expérience de frustration qui est inhérente à l'amour de soi : Dieu est moins un être réel, qu'un idéal. Avec cet idéal, viendra une religion qui pourra être bonne ou mauvaise. La religion chrétienne, par exemple, sera une façon de soutenir et de satisfaire la pitié, laquelle changera de nom pour devenir charité.

De même avec son insistance sur la simplicité des enfants et la focalisation sur la vie après la mort et donc l'oubli des désirs boursoufflés de ce monde, elle soutiendra l'amour de soi. Plus exactement, la religion à son meilleur est une expression des passions saines du cœur.

Enfin, l'amour-propre sera un sentiment qui sera ancré non pas dans l'image qu'on a aux yeux des autres, mais dans l'image qu'on a aux yeux de Dieu, d'un Dieu bon et doux. On vivra sa vie par rapport à un dieu qui se sera fait homme et qui aime les hommes comme ses frères et enfin qui a été capable de mourir par amour pour eux. Si ce Dieu porte le nom *Christ*, on deviendra donc *chrétiens*.

Mais évidemment, encore une fois, l'amour-propre peut tout pervertir dans la religion, et conduire

à la fausse piété, à la violence religieuse et tout ce qui s'ensuit. Pour Rousseau, le christianisme quand il est bon ne vient pas de la grâce de Dieu, mais de la droiture du cœur qui le produit. De même, quand le christianisme est corrompu, il est corrompu non pas par l'action de Satan, ou par une punition de Dieu, mais par la corruption du cœur naturel.

Enfin, et nous revenons à nos romans, il faut essayer de comprendre comment les passions de base entrent en ligne de compte dans la *création* de l'amour. Je dirais que pour Laclos tout le problème du roman se situe ici : la présidente de Tourvel aime selon les *règles* de Rousseau ; le vicomte de Valmont est capable de feindre l'amour tel Rousseau le décrit et la présidente le vit ; la marquise de Merteuil est insensible à cet amour et même se sent menacée par lui.

Voici en gros ce qui se passe selon Rousseau. Le désir sexuel est un désir naturel, et donc est d'abord régi par l'amour de soi : désirer faire l'amour est comme désirer respirer et manger, sauf qu'en gros le désir sexuel est moins pressant que les deux premiers et que, sans l'imagination, il y a à peu près pas de passion amoureuse. Mais il y a bel et bien de l'imagination dans la vie de tout être humain normal aujourd'hui, et quand à partir de l'adolescence la pression du désir sexuel apparaît, le besoin amoureux naît au même moment où l'imagination prend feu.

L'amour est fait de sexualité sans doute, mais il fait aussi du sentiment d'intérêt pour une autre personne qui est perçue, imaginée, comme faible, comme peu dangereuse, comme ayant un besoin et un besoin qu'on peut satisfaire. Dans le monde de

Rousseau, il faut pleurer, il faut dire qu'on se sent mourir pour augmenter l'amour ; de plus, il faut dire, et croire, que seul l'autre, l'âme sœur dans un corps frère, peut satisfaire ce besoin.

De plus, dans le désir amoureux à la manière de Rousseau, on vit pour être vu par l'autre ; donc il y a de l'amour-propre. Mais c'est un amour-propre qui est très limité : on veut être vu par *une* personne et aimé par *une* personne, et tous les autres regards ne comptent pas. Pour le dire autrement, dans le monde de l'amour, on se replie en couple plutôt que de se répandre dans le monde et tenter de conquérir. À moins de s'appeler Clinton.

Enfin, le monde amoureux est celui de l'idéal : le désir qu'on a, qui est si souvent déçu, fait rêver, et on idéalise la personne avec qui on est parce qu'on est toujours en train d'idéaliser à partir de ses insatisfactions et de chercher dans le monde une incarnation de cet idéal. Aimer d'amour, avoir une passion amoureuse, c'est rêver à quelqu'un qui est doux, qui nous aime, qui n'est pas dangereux parce qu'il ou elle est aussi faible que soi et faible en raison de leur amour pour soi, quelqu'un qu'on peut aider en s'offrant soi-même. Voilà l'amour tel que le vit la présidente de Tourvel, et Cécile de Volanges et le chevalier Danceny.

Encore une fois, tout cela peut dégénérer en raison de l'amour-propre : quelqu'un peut être si pris par l'amour-propre que le monde de l'amour devient un terrain de lutte. C'est l'amour tel que le vivent la marquise de Merteuil, et le vicomte de Valmont. Aussi, pour reprendre mais d'une autre façon, tout le roman

tourne autour de la question suivante : Valmont, qui aime comme Merteuil au début du roman, apprend-il, malgré lui, a aimé comme Tourvel? Selon que vous comprenez le roman d'une façon ou d'une autre, vous répondez d'une façon ou d'une autre.

Or il est temps de retourner au roman, en parlant de la marquise de Merteuil.

Portrait de la marquise de Merteuil.

La marquise de Merteuil se présente à travers plusieurs textes, et au fond dans chacune de ses lettres, mais il y en a une qui est plus importante que les autres. C'est la lettre 81. Elle est si importante que dans le roman, quand on dit que la marquise de Merteuil est rejetée de la société parisienne et française, on signale que c'est parce qu'on peut lire cette lettre. Lire les pages 495 et 496 de la lettre 168. On voit que la lettre 81 est la lettre cruciale parce qu'elle explique ce qui arrive dans la lettre 85 quand la marquise de Merteuil montre comment elle a vaincu le pauvre (mais terrible) Prévan.

Je tiens à signaler que selon madame de Volanges, Prévan est tout à fait justifié par la lettre 85, alors qu'il est clair, par la lettre écrite par la marquise de Merteuil, que Prévan est aussi malhonnête sur le plan sexuel que la marquise de elle-même, et qu'il a été moins habile que son adversaire. Le jugement de madame de Volanges rendrait la marquise de Merteuil folle de rage parce qu'il prouve encore une fois qu'on ne traite pas les hommes et les femmes avec justice.

Que trouve-t-on dans la lettre 81? Madame de Volanges dit la vérité : on y trouve le récit de la vie de la

marquise et l'exposition des principes qu'elle a tirés du début de sa vie et qu'elle a appliqués par la suite. Pour ce qui est du récit de sa vie, on peut le résumer comme suit : elle a eu la chance de voir son mari mourir, et grâce à l'héritage qui lui est venu et au fait qu'elle n'avait pas conçu d'enfants, elle a pu se donner une indépendance économique qui lui a permis d'assouvir ses désirs de conquête sexuelle ; mais cette heureuse chance a été précédé d'une étude systématique et d'une pratique des secrets de l'émotivité en matière sexuelle.

Pour ce qui est de ses principes, on pourrait les ramener à ceci : un égoïsme total assumé, en particulier en matière sexuelle ; une vie organisée pour qu'elle se satisfasse, peu importe la morale officielle de la société ; une vie organisée en conséquence sur le mensonge et la manipulation de tous, que ce soit ses amoureux ou ses concitoyens. De plus, il est clair que sa vie amoureuse met le jeu de l'amour au service de son sentiment de sa supériorité : elle est un monstre d'amour-propre, qui se satisfait sur le strict plan sexuel (il est n'y a pas de doute qu'elle est capable de plaisir), mais qui cherche presque autant, pour ne pas dire plus encore, à trouver une satisfaction dans le sentiment de dominer les autres et de savoir qu'elle contrôle en tout temps son image chez les autres, les uns admirant sa vertu, les autres, moins nombreux, admirant son talent pour le mensonge. Parmi ceux qui admirent ses manipulations, il y a le vicomte de Valmont. Mais j'espère que vous le voyez, il y a nous aussi, grâce au texte de Laclos.

À cela, il faut ajouter tout de suite deux remarques, soit qu'elle a découvert très tôt (c'est du

moins ce qu'elle dit) qu'il y a une différence entre ce que les gens pensent et ressentent en vérité et ce qu'ils disent penser et ressentir, entre ce qu'ils se permettent tant qu'ils se sentent observer et ce qu'ils veulent en vérité. En somme, pour elle, les présidentes de Tourvel sont des menteuses inconscientes, et les Valmont, Gercourt et Prévan sont des menteurs conscients.

Il faut ajouter ensuite qu'elle est animée par un profond sentiment d'injustice, en raison de la différence entre le traitement qu'on réserve aux hommes fautifs et aux femmes fautives : selon elle, et on doit bien lui reconnaître l'avantage d'une perspicacité implacable, quand on les compare aux hommes fautifs selon la morale ambiante, les femmes fautives sont condamnées, et même et surtout par les autres femmes, avec plus de sévérité, du fait qu'elles assouvissent leurs passions. On pourrait dire qu'elle est une sorte de féministe habitée par le désir de se venger et de venger son sexe ; et même, si vous lisez avec attention, elle parle de vengeance dans la lettre 81.

Pour parler en termes rousseauistes, la marquise de Merteuil n'est pas dominée par l'amour de soi, mais par l'amour-propre : elle veut sa part du gâteau sexuel, comme tout le monde, mais elle le veut pour l'enlever aux autres, parce qu'elle se sent moins bien traitée que les autres, et parce qu'en fin de compte, c'est son pouvoir qui lui fait plaisir, autant et même plus que le plaisir réel que lui donne son corps.

À partir de ce portrait de la marquise de Merteuil, il reste au moins une chose à ajouter. Il y a une différence fondamentale entre le mal de l'existence et de

la vie amoureuse selon madame de LaFayette et selon Laclos, ou pour la princesse de Clèves et pour la marquise de Merteuil. Pour madame de LaFayette, tous, hommes et femmes, sont les jouets des illusions de l'amour, et tous y perdent. Pour Laclos, certains sont plus habiles que les autres et font souffrir les autres en raison de leur habileté : le mal est causé en partie au moins par la méchanceté, et donc par l'amour-propre, qui pervertit tout.

Pour le dire autrement, le plaisir de se sentir fort et donc de faire souffrir qui anime les uns (la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont) augmente pour les autres le danger de l'existence et le danger des liaisons ou de l'amour. Les méchants de Laclos sont plus méchants, sont plus violents, sont plus coupables que les méchants de madame de LaFayette. Mais en même temps, et en contrepartie, Laclos fait miroiter la possibilité d'un amour réussi : encore une fois, les personnages de la présidente de Tourvel, et même de Cécile Volanges et de Danceny, servent de réponses, vaincues sans aucun doute, à la méchanceté de Valmont et de Merteuil, vaincues par la méchanceté de Merteuil et Valmont. Dans le roman de Laclos, on peut au moins imaginer que ces trois personnes auraient été heureuses sans les deux monstres qui les attaquent. Cela n'est pas suggéré par le roman de madame de LaFayette.

La question finale du roman de Laclos, c'est une troisième façon de dire la même chose, devient donc celle-ci : que signifie les défaites des bons dans le roman ? signifient-elles que les méchants ont raison ? Ou que les bons ont été malchanceux ?

Portrait de Cécile Volanges.

Le seul personnage du roman qui a un prénom est Cécile de Volanges ; les autres ne sont identifiés que par leur nom de famille. Ce détail indique tout de suite quelque chose de crucial au sujet du personnage : elle est une innocente. Pour parler le langage de Rousseau, elle est une femme dans l'état de la nature, un être encore simple, un être naturel et innocent. Je me suis montré dur, voire méchant avec elle. Mais il faut reconnaître qu'elle est assez inconsciente et bien facile à manipuler. Quand on compare la marquise de Merteuil et Cécile de Volanges au même âge, on est saisi par la différence entre elles.

Il n'en reste pas moins qu'elle est bonne au fond. Or qu'est-ce qui en est d'elle ? Elle désire l'amour, et l'amour a un fondement sexuel qu'elle ne connaît pas sans doute, mais qui joue chez elle ; mettons que son désir d'amour sourd d'un désir sexuel inconscient. Ainsi, même si elle n'est pas méchante, elle désire la satisfaction sexuelle. Or ce qui lui arrive, c'est qu'elle rencontre un beau jeune homme, et cela la fait rêver. Puis elle rencontre un roué qui lui apprend à satisfaire son corps sans passer par l'amour romantique. Or à la fin du roman, elle se retire dans un couvent. Il faut bien voir qu'elle le fait parce que même si elle a été dévergondée par Valmont (sous la direction de Merteuil) elle aime encore son Danceny et qu'elle est remplie de honte face à ce qu'elle a fait. Dans la lettre 170, on voit qu'elle est devenue est une sorte de princesse de Clèves. Lire les pages 501 et 502.

Il me semble clair cependant que Laclos la représente comme ignorante, et comme ignorante parce qu'on l'a gardée dans l'ignorance. Au fond, elle apprend à connaître l'amour et la sexualité, non pas par ses parents ou ceux qui lui veulent du bien, mais par Merteuil et Valmont qui prennent plaisir à la manipuler. Je devine que Laclos suggère quelque chose comme ceci : si on vivait dans un monde innocent, on pourrait se payer le luxe de garder les enfants innocents jusqu'aux derniers moments. Mais ce n'est pas le cas. En tout cas, il est clair que malgré le fait que madame de Volanges aime sa fille (elle est prête à céder devant l'amour de Danceny pour rendre sa fille heureuse), parce qu'elle ne permet pas à sa fille de savoir ce qui l'attend et quelque chose de la complexité du désir amoureux, elle laisse sa fille sans défense. J'espère qu'on comprend que pour Laclos, ce que nous appelons l'éducation sexuelle (une sorte de présentation de la mécanique avec des moyens de défense pour assurer la santé physique et éviter les naissances non-voulues, lesquelles sont pas définition non-voulues pour l'enfant qui reçoit ladite éducation) notre éducation sexuelle imposée par l'État est une pure idiotie qui ne règle pas le problème dont il parle, mais le rend encore plus grave.

Je me permets un mot sur Danceny : il est le pendant nécessaire de Cécile de Volanges. Or lui aussi tombe dans les pièges du couple Merteuil/Valmont. Il y a une lettre merveilleuse que je veux vous citer : c'est juste avant sa première nuit d'amour avec Merteuil. Lire la page 383 de la lettre 118. On se dit que c'est impossible d'être aussi inconscient de ce qui se passe

dans son propre cœur. Mais il me semble qu'il faut reconnaître que cette folle complication est au cœur même du cœur. Je signale que cette lettre est placée après une lettre sincère du même Danceny à sa Cécile entre lesquels se trouve une lettre de Cécile à Danceny écrite par Valmont. La même lettre est suivie d'une lettre (121) qui prépare sa chute finale. Mais il faut lire au moins le début de la lettre qui annonce les résultats de cette chute. Lire la page 458 de la lettre 148. Les passages du *tu* au *vous* sont délicieux.

Tout ceci est dit non pas pour disculper les deux jeunes amoureux : ils ont triché l'un et l'autre contre l'une et l'autre ; les deux sont innocents au point d'être bêtes. Par ailleurs, leur terrible sort (les deux sont pour ainsi dire à la chasteté obligatoire) est le résultat de plus que leurs erreurs.

Portrait de madame de Rosemonde.

Un des personnages secondaires les plus intéressants du roman est madame de Rosemonde. Elle apparaît dès le début du roman, mais elle ne parle pas de sa propre voix avant la lettre 103 de la troisième partie. Elle est bonne, mais faible : elle aime, elle plaint, mais elle n'agit pas si ce n'est pour écouter pleurer et pleurer à son tour une fois qu'elle a écouté. Lire la page 337 de la lettre 103. Elle aime son neveu, même si elle voit ce qu'il fait et connaît sans doute sa réputation. Elle pardonne à tous, et s'en remet à Dieu. Elle est un océan de pitié, mais de pitié pour ainsi dire inactive. Elle ressemble à Dieu pourrait-on dire. Sans doute, mais elle ressemble aussi au lecteur.

Il y a un point où elle propose une remarque qui me semble profonde à la base. Dans la lettre 103, elle signale que les hommes et les femmes ne vivent pas l'amour de la même façon. Lire les pages 417 et 418 de lettre 130. Je reconnais qu'elle a raison, mais je ne suis pas sûr que je donnerais les mêmes explications pour la différence entre les deux sexes. Je serais tenté pour ma part de signaler que les hommes ne sont pas (quel mot employé ?) *condamnés* par leur biologie à porter un enfant, alors que les femmes le sont ; je serais tenté de dire que cette différence biologique ne peut pas ne pas avoir d'influence sur la psychologie des deux parties de l'espèce et des individus eux-mêmes. En revanche, il me semble que madame de Rosemonde comprend le monde de l'amour comme le lieu de la pitié, où les femmes sont plus douées que les hommes. Et en cela, elle se montre elle aussi une bonne rousseauiste.

Or sur ce point, on doit voir que son opposition à la marquise de Merteuil est totale. Pour le dire dans les mots de madame de Rosemonde, la marquise n'est pas une femme : elle est un homme. En tout cas, comme par hasard, dans la lettre qui suit celle de madame de Rosemonde, on a le rejet explicite de tout ce qui vient d'être dit. Lire la page 420 de la lettre 131. On pourrait le dire comme suit : l'amour tel que le vit la marquise est une guerre, un conflit, où on trompe et manipule pour assurer le plaisir de dominer mêlé de plaisir sexuel, alors que l'amour tel que le conçoit madame de Rosemonde, est un lieu de passion où la souffrance et la pitié jouent un rôle crucial.

Une question connexe à celui du personnage de madame de Rosemonde est celui, technique peut-être,

de son rôle dans la publication des lettres. Il est clair que *Les Liaisons dangereuses* est un roman. Mais selon la logique de ce roman, quelqu'un publie les lettres des différents personnages à partir de documents qui ont été réunis. Or si on examine bien, on découvre que ces lettres tombent toutes entre les mains de madame de Rosemonde. Il peut donc conclure que c'est elle qui fait publier le tout.

Mais je crois que c'est inexact. Agir de façon aussi dramatique est contraire au caractère de madame de Rosemonde tel qu'il est dessiné dans le roman. Il me semble presque nécessaire que le fait de la publication soit mis au pied de madame de Volanges. Pourquoi ? Parce que madame de Rosemonde n'est pas aussi agressive que madame de Volanges en ce qui a trait à la moralité des gens. Ensuite, parce que depuis le début madame de Volanges donne des conseils et essaie d'agir dans la vie des gens et ce sur le plan sexuel : elle donne des conseils à la présidente ; elle s'implique dans la vie de sa fille ; elle interdit à Danceny de continuer sa relation avec Cécile. Il me semble clair que madame de Volanges est la seule personne qui peut être derrière la publication des lettres.

D'ailleurs, nous en avons une indication dans la dernière lettre qu'elle écrit. Lire les pages 512 et 513 de la lettre 175. J'y vois une annonce. J'avoue que la chose est loin d'être claire, mais je devine que madame de Rosemonde a donné tout le dossier, tous les documents à madame de Volanges, qui les a publiés après la mort de la vieille dame. Tout ceci, évidemment, suppose que nous n'avons pas une fiction créée de toute pièce. Pour le dire, tout ceci tente d'expliquer à

partir des données de la fiction la naissance de la fiction.

Huitième semaine

Sur *Northanger Abbey*.

La rencontre d'aujourd'hui pourrait ne pas être aussi longue que d'habitude parce que jeudi quand j'ai fini la préparation des remarques sur *Les Liaisons dangereuses*, et avant de préparer les remarques sur *Consuelo*, je suis tombé sur une nouvelle édition de *Northanger Abbey* de JA. C'est un roman brillant qui se moque des romans gothiques dont *Consuelo* est l'exemple parfait. Pour me consoler à l'avance, je me suis lancé dans ce petit chef-d'œuvre. Cela ne peut pas ne pas avoir affecté ma préparation.

Ce qui fut fait.

Cette semaine, nous terminons nos considérations sur *Les Liaisons dangereuses* de Laclos et nous entamons des considérations sur George Sand et son grand roman *Consuelo*. Mais avant de terminer une chose et de commencer l'autre, il faut rappeler ce qui a été fait la semaine passée. Voici donc.

J'ai complété les considérations sur ce que j'ai appelé la pensée psychologique de Rousseau, en montrant par trois fois comment les principes de cette pensée pouvaient servir à expliquer la politique et la religion, mais surtout l'amour, c'est-à-dire l'amour

passion. Ainsi, et en résumé, j'ai tenté de montrer comment l'amour de soi, la pitié, l'amour-propre et l'idéal produit par l'imagination se combinent d'une certaine façon pour produire de un amour romantique sain, mais aussi comment ils peuvent se combiner pour produire de un amour passion pervers.

Ensuite, j'ai proposé un portrait de la marquise de Merteuil. Je rappelle un point, qui me semble le plus important, cette femme est, pour parler le langage de Rousseau, un monstre d'amour-propre qui se mêle de l'amour romantique pour dominer et prendre plaisir à dominer, voire pour détruire les autres.

J'ai continué en faisant un portrait de Cécile de Volanges. Le point essentiel me semble être que malgré les déboires de Cécile et de son Danceny (leurs déboires moraux et amoureux), ils présentent de façon séduisante, pour ne pas dire convaincante, un portrait de ce que l'amour, disons innocent ou naturel, pourrait être : cela est charmant, malgré le fait que les deux finissent leur vie très mal, et dans un célibat plus ou moins forcé.

J'ai terminé en brossant un tableau du personnage de madame de Rosemonde. L'essentiel est ceci, me semble-t-il : elle est une dame gentille, bonne, aimable, quelqu'un l'a appelé une vraie grand-mère, mais elle est passive et surtout sans moyen contre les Merteuil et Valmont.

Avant d'avancer, je vous suggère de me poser des questions si vous en avez pour que je corrige mes considérations, pour que je les complète ou que je les répète de façon à les rendre plus claires.

Portrait du vicomte de Valmont.

Je vous ai déjà parlé des qualités de Valmont : il est beau, intelligent, énergique, élégant. Aussi la passion qu'il inspire à la présidente de Tourvel n'est pas une pure et simple lubie de la part de la dame, ou le résultat d'une manipulation sans fond de la part du vicomte. J'insiste sur une de ses qualités : il est drôle, et on ne rit pas souvent dans le monde de la présidente de Tourvel et de madame de Rosemonde. Malheureusement, le meilleur moyen que j'ai pour en faire la preuve est une lettre terrible. C'est un lettre obscène, une lettre que nous Québécois appellerions une lettre de cul. Et même c'est une lettre qui est écrite sur le cul d'une amante de Valmont et adressée à la présidente qui l'a chassé de la maison de sa tante madame de Rosemonde. Lire les pages 179 et 180 de la lettre 48. Il faut comprendre, entre autres choses, que non seulement cette lettre est drôle, mais que Valmont en est fier : il mentionne que la femme sur les fesses de qui il l'écrit, Émilie, rit, (ce qui ajoute à la drôlerie de la situation) et il la montre à la marquise pour que celle-ci rit à son tour. (Avec mes préoccupations rousseauistes, je ne peux m'empêcher de noter que le nom de la jeune femme rappelle le texte le plus importante de Rousseau : l'*Émile*.)

Pour bien comprendre le roman, il est nécessaire, me semble-t-il, d'avouer que nous rions aussi en voyant ce dont Valmont est capable et en imaginant le rire d'Émilie, et en devinant le ravissement de la marquise de Merteuil qui lit la lettre qu'on lui a copiée et qui devine que cela est fait pour elle. Du coup, il faut

se rendre compte que c'est au fond Laclos qui est capable de cette acrobatie littéraire : ce que pourrait faire Valmont, s'il existait, c'est ce dont Laclos est capable, car lui existe bel et bien.

Un autre exemple presque aussi comique, mais un peu plus grave est la lettre où il imite le style de Cécile. Il le dit dans une lettre écrite à la marquise. Lire les pages 377 et 378 de la lettre 115. Je vous signale qu'il tient encore une fois à ce que la marquise ait en mains un exemple de son talent littéraire. Encore une fois, je signale que Valmont ressemble en faisant cela à l'auteur des *Liaisons dangereuses*. Mais cette fois, au lieu de faire rire la marquise, il est clair que son intention est de l'humilier et de lui suggérer qu'il est supérieur à elle.

Enfin, il y a une autre lettre qui me paraît bien importante : elle est l'équivalent de la lettre 81 pour ce qui est du portrait de la marquise de Merteuil ; c'est la scène du viol de la présidente de Tourvel. Je dis bel et bien *viol* parce que selon le récit qui sort de la plume même du vicomte de Valmont, la présidente de Tourvel, emportée par son émotion, perd connaissance et que c'est pendant qu'elle est sans défense qu'il la monte. (Ce mot obscène est le seul qui est valide, quelque terrible qu'il puisse être.) Lire les pages 405 et 406 de la lettre 125. Par ailleurs, il y a une autre lettre (96), qui montre que le vicomte de Valmont avait déjà pratiqué une sorte de viol avec la présidente de Tourvel qui avait perdu connaissance : ce qu'il fait ici n'est pas quelque chose qui le surprend. De plus, il est clair qu'il viole la pauvre Cécile. Tout le bien qu'on peut dire au sujet de Valmont, et il faut en dire, doit être complété

par cette remarque cruciale : il est un violent, c'est-à-dire dans ce contexte-ci un violeur, non pas quelqu'un qui a commis un viol, mais un violeur, soit quelqu'un qui pratique le viol. J'ajoute que la marquise de Merteuil est explicite sur cette question : la violence sexuelle est, en amour ou en sexualité, à vous de choisir, le mode de fonctionnement sensé, naturel, clair.

En plus d'être importante, cette lettre me semble plus grave pour deux raisons. D'abord parce qu'elle montre qu'il utilise la religion pour séduire. Il faut comprendre qu'il utilise la religion d'abord en utilisant un prêtre comme intermédiaire, mais surtout en suggérant qu'il se préparait à se suicider et donc à aller en enfer pour que la présidente de Tourvel cède une première fois. Cela arrive au moment crucial où il dit : « Hé bien, la mort ! » Il ne croit pas qu'il y a un enfer, il ne veut certes pas se suicider, mais il utilise la croyance de la présidente pour la manipuler. Je sais que pour vous se moquer de Dieu, ce n'est rien. Mais je tiens à ce que la chose soit claire : Valmont est un violeur et un impie. En plus d'avoir toutes les qualités qu'il a, je le répète.

Mais la lettre est grave dans un autre sens parce qu'il découvre dans les bras de la présidente ce que c'est que l'amour tel qu'elle le vit, et donc tel qu'il le vit avec elle. Lire les pages 407 et 408. Il est clair qu'il est touché au fond de l'âme par elle. Et il est clair qu'il ne sait pas ce qu'il dit en l'avouant parce qu'il révèle tout cela à la marquise de Merteuil qui ne peut être que, comment dire, *scandalisée* par un aveu semblable. À partir de cet aveu, il est nécessaire pour la marquise de

Merteuil que la présidente de Tourvel non seulement soit abandonnée par la vicomte, mais même qu'elle meure moins par amour que par la cruauté de la marquise. C'est ce qui arrive. Il faut donc conclure que cette lettre est la cause médiate de la mort de la présidente.

Pour comprendre ce qui se passe ici, il faut se rappeler une autre lettre qui se trouve au tout début des *Liaisons dangereuses*, la lettre qui explique comment il réussit une première fois à toucher le cœur de la présidente. C'est quand il feint d'être un homme capable de pitié. Car pour séduire la présidente, il fait semblant que quand il la quitte, c'est pour faire du bien aux pauvres. Il la trompe donc, mais le trompeur est trompé : ou plutôt, pour la tromper, il est obligé de découvrir quelque chose au sujet de lui-même qu'il ignorait. Lire les pages 119 et 120 de la lettre 21.

Or cette découverte n'est pas, selon la psychologie de Rousseau, une découverte qui porte sur la personne du vicomte, mais sur la nature humaine. La pitié, ou la compassion, ou l'humanité, ou la charité, ou la sympathie, est naturelle. Cela est si naturel que cela se trouve tapi dans tout cœur humain, et donc même dans le cœur d'un homme aussi pervers que le vicomte de Valmont. On peut dire que dès ce moment, c'est-à-dire dès qu'il s'approche de la présidente et commence à lui ressembler ne serait-ce que par jeu ou par ruse, il a subi son influence.

En somme, je crois que, de la même façon qu'il découvre la pitié, il découvre l'amour, l'amour vrai, l'amour naturel, ou du moins l'amour comme en est capable de présidente. Et cela fait qu'il veut la garder et

qu'en fin de compte, il est infidèle à la marquise de Merteuil au moment même où il s'efforce de coucher avec elle parce qu'elle le lui doit par contrat. On peut dire que la fin du roman montre un homme qui est déchiré entre deux passions, celle de la vengeance contre la marquise parce qu'elle l'a trahie et la vengeance contre la marquise parce qu'elle l'a poussé à trahir la présidente. Il faut bien voir que si la première passion domine, il n'a pas été transformé par la présidente de Tourvel ; si la seconde passion domine, il a été transformé.

Dans la version cinématographique du roman proposée par Frears, Malkovich représente le vicomte de Valmont comme un homme désespéré qui veut mourir et qui se laisse abattre par Danceny. C'est intéressant comme hypothèse, mais il n'y a rien dans la psychologie du personnage qui autorise une telle présentation. Il meurt désespéré pour lui sans doute, et désirant la vengeance sans doute, et reconnaissant qu'il a raté une occasion d'être aimé en vérité, mais il n'est pas devenu un héros romantique désespéré pour autant. Enfin, il me le semble : son côté Merteuil, ou amour-propre, est encore le plus fort, en toute probabilité.

Remarques finales sur *Les Liaisons dangereuses*.

L'enjeu du roman me semble être le suivant. Étant donné la tradition littéraire à laquelle Laclos appartient, il y a au moins deux possibilités de lecture : rousseauiste et romantique (et donc plutôt morale et tendre, disons le point de vue de madame de

Rosemonde) et libertine ou moderne ou cynique (et donc immorale ou amoral et dure, disons le point de vue de madame de Merteuil).

La première possibilité est fondée dans les positions connues de l'auteur, qui aimait Rousseau, mais aussi dans celle du rédacteur du texte qui ironise comme le ferait un rousseauiste. La seconde possibilité est fondée dans la fine description de méchanceté des personnages et surtout le plaisir évident que l'auteur (et par la suite le lecteur) prend à faire cette description et d'abord à imaginer ces tactiques. Voilà pour Laclos.

Mais l'enjeu de roman, la double possibilité de lecture, se présente aussi du point de vue du lecteur. D'un côté, nous sommes séduits par l'intelligence des deux méchants, et saisis par l'inconscience et même la bêtise de la plupart des personnages bons. De plus, nous pouvons tous noter que la marquise de Merteuil, la personne la plus méchante, et la personne qui demeure méchante, ne s'en tire pas trop mal, alors que la présidente meurt à peu près folle et le vicomte est assassiné par Danceny. Il me semble inévitable pour nous de sentir comment le roman tel qu'écrit par Laclos, mais aussi tel que lu par nous, nous fait prendre plaisir aux turpitudes de Merteuil et Valmont, tout en percevant bien la bêtise ou les faiblesses des personnages bon, que ce soit Cécile, madame de Rosemonde ou même la présidente de Tourvel.

D'un autre côté cependant, nous sommes séduits par la douceur de madame de Rosemonde, malgré ses défauts, et de la jeunesse et par la sincérité de Cécile et Danceny, et surtout par l'intensité de l'amour ou de la passion de la présidente de Tourvel. En somme, nous

subissons tous le charme de la présidente comme le fait le vicomte. Et le texte fait monter en nous la révolusion pour la méchanceté brillante sans doute des deux démons, et un peu moins pur le vicomte du fait qu'il se laisse séduire par la présidente.

On dirait qu'il y a deux romans : et donc que Laclos a raté son œuvre. Pour parodier ce que les scientifiques disent au sujet de la théorie ondulatoire et la théorie corpusculaire de la lumière : les lundi, mercredi et vendredi ont compris *Les Liaisons dangereuses* comme un roman libertin ; et les mardi, jeudi et samedi, on y voit un roman romantique.

Mais, peut-être y a-t-il là une solution et même une leçon qui est voulue par l'auteur, mais de façon discrète. Appelons cela la lecture du dimanche. Je vous la propose parce qu'elle est la mienne. Le roman de Laclos n'est ni libertin (en ce sens qu'il fait l'apologie du réalisme) ni romantique (en ce sens qu'il fait l'apologie de l'idéalisme amoureux et tout ce qui s'en suit). Son roman offrirait la vision des deux positions et de leur impossibilité comme solutions finales. J'appellerais cette position la position *réaliste* : Laclos montre qu'on ne peut être ni dans le camp de la marquise, ni dans le camp de la présidente si on veut rester près du réel. En fin de compte, son roman est l'apologie de la clairvoyance.

Sur George Sand.

Fameuses lettres

Avant d'aborder le roman de George Sand, je tiens à vous faire connaître un autre côté de son personnage. Voici donc quelques textes qu'on lui attribue et qui aurait été écrit par elle et un de ses amants, le grand poète Alfred de Musset. Elle lui aurait d'abord écrit la lettre suivante.

Je suis très émue de vous dire que j'ai bien compris l'autre soir que vous aviez toujours une envie folle de me faire danser. Je garde le souvenir de votre baiser et je voudrais bien que ce soit là une preuve que je puisse être aimée par vous. Je suis prête à vous montrer mon affection toute désintéressée et sans calcul, et si vous voulez me voir aussi vous dévoiler sans artifice mon âme toute nue, venez me faire une visite. Nous causerons en amis, franchement. Je vous prouverai que je suis la femme sincère, capable de vous offrir l'affection la plus profonde comme la plus étroite en amitié, en un mot la meilleure preuve dont vous puissiez rêver, puisque votre âme est libre. Pensez que la solitude où j'habite est bien longue, bien dure et souvent difficile. Ainsi en y songeant j'ai l'âme grosse. Accourez donc vite et venez me la faire oublier par l'amour où je veux me mettre.

Au cas où vous ne le sachiez pas, il faut lire les lignes impaires de la lettre pour en saisir le sens véritable.

À cette lettre, le poète lui aurait écrit le poème suivant.

Quand je mets à vos pieds un éternel hommage
Voulez-vous qu'un instant je change de visage ?
Vous avez capturé les sentiments d'un cœur
Que pour vous adorer forma le Créateur.
Je vous chéris, amour, et ma plume en délire
Couche sur le papier ce que je n'ose dire.
Avec soin, de mes vers lisez les premiers mots
Vous saurez quel remède apporter à mes maux.

Cette fois il faut lire les premiers mots de chaque vers.

À son tour elle lui a répondu par ce couplet d'alexandrins.

Cette insigne faveur que votre cour réclame
Nuit à ma renommée et répugne mon âme.

Il est tout à fait possible que cela soit l'invention de quelqu'un d'autre George Sand et Musset et qu'on prête à ses deux amants des propos qu'ils n'ont jamais tenus. Mais ceci au moins est sûr : George Sand n'était pas une sainte-nitouche en matière sexuelle. Elle a eu un époux et plusieurs amants officiels sans parler des nombreuses passes qu'elle a connues.

Sa vie et son œuvre.

Elle est née Amandine Aurore Lucille Dupin, en 1804, et elle est morte en 1876. Elle est donc une presque contemporaine de Victor Hugo. Elle ne l'a jamais rencontré, mais elle entretenue une longue correspondance avec lui. Si Hugo est le romancier le plus important de son époque et même de notre époque (*Les Misérables* et *Notre-Dame-de-Paris* ont donné les deux comédies musicales les plus populaires de tous les temps, l'une en anglais et l'autre en français), il faut ajouter que de son vivant, ses romans à elle sont très populaires et même plus populaires que ceux de Hugo.

Elle est à la fois de la grande aristocratie française par son père et une femme du peuple par sa mère. Son enfance et sa première éducation sont affectées par le conflit entre sa grand-mère aristocrate (mais rousseauiste) et sa mère née dans le peuple. Elle sera en plus de George Sand, écrivaine révoltée, la baronne Dudevant et la maîtresse du domaine familiale Nohant avec son château.

En 1822, à l'âge de 18 ans, elle épouse François Dudevant. C'est un désastre, et ce presque tout de suite. En tout cas, dès l'année suivante, elle a un amant platonique, et trois ans plus tard un amant véritable avec qui elle fait une escapade publique.

En 1830, elle a 26 ans, et deux enfants dont le second n'est peut-être pas de son époux. Les deux époux vivent en séparation de corps, comme on dit. François Dudevant est un ivrogne, un homme violent et un parvenu qui dépense en folies l'argent familial. C'est la période de la naissance de George Sand à partir des expériences d'Amandine Dupin : l'écrivaine s'habille en

homme et vit avec les grands romantiques de Paris. À partir de cette époque, elle écrit 32 pages par semaines pour un salaire annuel. (Nous avons le contrat.) C'est un rythme et une situation qui sera *mutatis mutandis* la sienne pendant toute sa vie.

À partir de cette époque, elle devient l'amante officielle de Sandeau, un dramaturge, puis de Musset, un grand poète, puis Michel de Bourges, un avocat socialiste qui dirige son procès de divorce, puis de Chopin, le plus grand compositeur de son époque. Elle est l'amie de Franz Liszt, de Balzac, de Sainte-Beuve et de Delacroix, puis de Flaubert; elle s'inspire d'un philosophe rousseauiste Pierre Leroux, dont on retrouve les théories politiques dans plusieurs romans, dont *Consuelo*. Soit dit en passant, elle est l'amante de Chopin au moment où elle écrit *Consuelo*.

Après 1851, sous l'empire donc, alors qu'elle a 47 ans et plus, elle s'est assagie beaucoup et vit surtout à la campagne, à Nohant, dans le domaine ancestral. Elle a un jeune amant qui est aussi son secrétaire.

Elle meurt en 1876.

Témoignages : Victor Hugo a déclaré le jour de sa mort : « Je pleure une morte, je salue une immortelle ! »

Dostoïevski en juin 1876 lorsqu'il apprend sa mort écrit : « Les femmes de l'univers entier doivent à présent porter le deuil de George Sand, parce que l'un des plus nobles représentants du sexe féminin est mort, parce qu'elle fut une femme d'une force d'esprit et d'un talent presque inouïs. Son nom, dès à présent, devient historique, et c'est un nom que l'on n'a pas le droit d'oublier, qui ne disparaîtra jamais. »

Renan écrit au lendemain de la disparition de George Sand : « Une corde est brisée dans la lyre du siècle ... Madame Sand traversa tous les rêves ; elle sourit à tous, crut un moment à tous ; son jugement pratique put parfois s'égarer, mais comme artiste, elle ne s'est jamais trompée. Ses œuvres sont vraiment l'écho de notre siècle. »

Ceci dit pour tous ceux qui n'aiment pas les romans de George Sand.

Le roman.

Le roman que nous lisons a été écrit et publié entre février 1842 et février 1843 ; il faut noter qu'il est pour ainsi dire deux romans, le premier qui porte le titre *Consuelo*, et le seconde qui porte le titre la *Comtesse de Rudolstadt*. Le tout a été produit, entre autres, pour assurer le succès un journal qui publiait le roman en tranches ; le roman, auquel Sand tient, est ensuite publié d'un coup. Il est long, sans doute, mais il est typique de la production de George Sand. On peut même dire que c'est son chef-d'œuvre.

En tout cas, il est typique de ce qu'elle produit toute sa vie. Tout l'œuvre de George Sand est traversé par des transpositions de sa vie : quand on parle aujourd'hui de l'autofiction comme d'une invention contemporaine, on oublie l'œuvre de George Sand, et d'ailleurs de bien d'autres auteurs romantiques, Alfred de Musset le premier.

Même si c'est un seul roman, il faut signaler qu'à mesure qu'on avance dans le roman, dès la première partie, l'histoire devient de plus en plus étrange.

Certes, tout ce qui entoure le personnage d'Albert est démesuré : il est l'incarnation dans le roman de Sand du type de génie fou qui se trouve dans tous les romans de l'époque. Je pense au personnage de Louis Lambert dans la *Comédie humaine* de Balzac. Ou le personnage éponyme de *La Légende de saint Jean l'Hospitalier* dans Flaubert. Ou, pour prendre un autre exemple que certaines d'entre vous ont connu en raison du cours d'avant Noël, monsieur Rochester dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.

Mais dans la deuxième moitié du roman, soit la moitié qui porte le titre la *Comtesse de Rudolstadt*, le roman quitte toute vraisemblance et même devient de plus en plus une sorte de tract philosophico-religieux : les personnages perdent leur cohérence psychologique, les événements deviennent de moins en moins rattachés à une réalité humaine ordinaire, et on entre dans un monde mystérieux où l'occultisme, les sociétés secrètes et les visions religieuses et philosophiques se mêlent au point où le texte devient une sorte de long délire.

La première moitié du roman est longue sans doute, mais il se divise assez bien en cinq parties, selon les lieux où se trouve Consuelo : 1-21 à Venise ; 22-62, en Bohême ; 63-81, sur les chemins avec Joseph Haydn ; à Vienne 82-99 ; le retour à Riesenbergn en Bohême 100 à 105 avec la conclusion. Or pour traiter de choses et de lieu et de sociétés aussi diverses, George Sand se renseigne en lisant un certain nombre de livres qu'il est facile à retrouver ou du moins que les experts ont pu découvrir. Quand on se plaint aujourd'hui que des auteurs comme Houellebecq ou

Duteurtre écrivent des romans en reprenant en les modifiant des livres d'information, on se plaint donc de ce qui était déjà une pratique bien connue et acceptée du temps de Sand et de Flaubert.

Nous ne lirons et ne discuterons que du début du roman, soit les aventures de Consuelo à Venise et en Bohême. Je me permets de vous en faire un rapide résumé.

Un résumé.

Voici en gros le résumé de la première moitié du roman. Consuelo, le personnage éponyme du roman, surnommée la *Zingarella*, est une toute jeune cantatrice italienne de Venise, élève du célèbre maître de musique et compositeur Porpora. Elle conquiert le monde musical de Venise grâce à une série de performances où son talent et surtout la pureté de son cœur lui permettent de séduire tous les auditeurs, du moins pour un moment. Elle fuit Venise après la trahison sexuelle et professionnelle de son amant platonique Anzoleto, et les tentatives de séduction d'un riche imprésario vénitien Zustiani.

Son maître Porpora l'envoie alors servir de professeur de chant dans la famille des Rudolstadt, en Bohême. Elle y rencontre le jeune comte, un personnage étrange et tout d'abord inquiétant, servi par Zdenko, un Bohémien simple d'esprit. Ces deux personnages apparaissent et disparaissent à leur gré dans le château grâce à des passages secrets que personne ne peut découvrir sauf Consuelo. À la longue ou dès le début, Albert de Rudolstadt, le jeune comte

inquiétant, le prince bohémien un peu dérangé, tombe amoureux de Consuelo, qui doit, quant à elle, prendre en compte le fossé social qui les sépare malgré les sentiments qu'elle éprouve pour lui.

C'est alors que son ancien amant Anzoletto se présente au château : Consuelo décide de fuir malgré l'amour de moins en moins réprimé qu'elle éprouve pour le comte de Rudolstadt. Elle part alors chanter sur les routes qui mènent à Vienne avec Joseph Haydn rencontré par hasard. Elle connaît une série d'aventures avec plusieurs personnages qui lui sont inconnus, mais qui reviendront dans la deuxième moitié du roman, et qui seront des membres de diverses sociétés secrètes qui travailleront à la transformation de la société civile et politique.

Elle arrive enfin à Vienne et retrouve le Porpora, où elle fait de nouveau la conquête du monde artistique, mais après bien des déboires.

À la toute fin du roman, elle apprendra que le jeune comte est tombé malade ; elle retournera alors le voir, agitée par des pressentiments, et l'épousera juste avant qu'il ne meure, alors qu'il est affaibli par une maladie étrange. Dans la conclusion, on apprend que la jeune veuve Consuelo, devenue la comtesse de Rudolstadt, doute de la mort de son mari.

Je vous signale qu'Albert n'est pas mort, que comme sa mère, censément morte elle aussi, qu'on rencontrera plus tard, il perd conscience, semble mort, et se fait enterrer, mais *renaît* plus tard.

Je tiens à signaler aussi que le nom de Consuelo, signifie *consolation*. Déjà avec ce nom, on se trouve en

plein dans la sensibilité rousseauiste : Consuelo est une femme douce qui a pitié de tout le monde.

Neuvième semaine

Trois moyens de connaître George Sand.

Impromptu, un film de 1991 avec Judy Davis, Hugh Grant et Emma Thompson. On y présente une époque de la vie de George Sand, quand elle rencontre Chopin.

L'avis de Nietzsche.

Je vous ai dit que George Sand est une rousseauiste. Au cas où vous doutiez de ce que je vous dis, voici le témoignage de Nietzsche. Expliquer les mots différents et surtout la remarque désobligeante au sujet de la *productivité* de George Sand.

Lien entre Flaubert et Sand, le paradoxe de la correspondance.

Ce qui fut fait.

La semaine dernière nous avons terminé nos considérations sur *Les Liaisons dangereuses*. Je vous ai proposé un portrait du vicomte de Valmont. Quelle était l'idée essentielle ? Cet homme est un monstre, mais c'est un monstre qui, selon les faits du roman, est touché, peut-être même transformé, par son expérience de séduction : il est possible, je crois même qu'il est clair, qu'il est séduit par la présidente de Tourvel lors

de sa séduction de cette même présidente. Ce fait est essentiel pour saisir le sens des *Liaisons dangereuses* de Laclos.

Or, c'était ma dernière remarque, le sens du roman n'est pas clair : Laclos présente, et nous sentons en lisant, deux versions différentes de la vie amoureuse, disons les versions réaliste et romantique : ces deux versions sont présentées dans leur logique et leurs conséquences, mais sans que le romancier ne se prononce. Cela est au moins problématique. On pourrait choisir entre ces deux lectures, et c'est peut-être ce qu'il faut faire. Pour ma part, j'en suis réduit à penser que ce que Laclos voulait proposer à ces lecteurs, c'est cette indécision même. Ni réaliste, ni romantique, il serait, je ne l'ai pas dit la semaine dernière, un *réaliste* : il nous tourne vers le réel, nous en montre diverses dimensions et nous fait sentir que le réel est mystérieux d'abord et avant tout et qu'en conséquence il vaut notre attention.

J'ai ensuite abordé George Sand et son roman *Consuelo*. Je vous ai montré quelques pages obscènes et comiques qu'on lui attribue. Je tiens à répéter que nous ne sommes pas sûrs qu'elle a bel et bien échangé ces mots avec Musset. Mais il est certain qu'elle n'était pas une sainte-nitouche et qu'elle était assez portée sur la chose, comme on dit. Donc une (un?) George Sand évaporée rêvant d'amour idéal sans jamais tomber dans les réalités ordinaires du sexe, une (un?) George Sand semblable est une illusion.

Par la suite, je vous ai présenté les grands événements de sa vie. L'essentiel est l'idée suivante : George Sand participe en toute égalité avec les grands

créateurs masculins à la vie artistique du XIXe siècle ; malgré sa popularité affaiblie aujourd'hui, voire son anonymat contemporain, on ne peut pas comprendre la littérature de XIXe siècle sans parler de George Sand : elle est *la* romancière romantique française de ce siècle.

J'ai ensuite présenté l'ensemble du roman *Consuelo*. C'est un roman très long, touffu, bizarre, mais typique du genre : en lisant *Consuelo*, c'est un genre complet qu'on connaît dont il y a des centaines d'exemples.

Avant d'avancer, y a-t-il des questions sur Valmont et sur les sens opposés du roman de Laclos, ou sur G S et son roman dans l'ensemble.

Remarque générale.

Je crois que vous avez remarqué que le style de George Sand est touffu, ample et allusif : elle emploie beaucoup de mots, elle écrit des phrases longues, et elle ne dit pas les choses simplement. En conséquence, quand on cherche une citation pour illustrer un aspect de son roman ou une caractéristique de ses personnages, il faut citer des passages assez longs. Je m'excuse donc d'avance pour la longueur de certaines de mes citations, mais je crois qu'il est impossible d'éviter cet écueil.

Relation à Rousseau.

Il est clair, à plusieurs reprises, que les catégories philosophiques fondamentales de George Sand sont rousseauistes. Nietzsche le dit, comme vous l'avez vu

dans la citation initiale, mais c'est évident quand on lit son texte et qu'on connaît un peu Rousseau. De toute façon, et pour ceux qui ne connaissent bien pas Rousseau, l'auteure prend la peine d'indiquer son allégeance intellectuelle et artistique à plusieurs reprises. La première fois est déjà claire. Lire la page 12 et 13 du chapitre 2. Donc Sand se réfère à Rousseau pour une information précise, et pour la qualité du style et, j'ajoute, pour le fond de sa pensée.

On doit signaler cependant que dans *Consuelo* en particulier, elle amplifie la doctrine de Rousseau en ce qui a trait à ses considérations sur l'art et surtout sur la musique. Pour ceux qui veulent connaître cette position, il suffit de lire un texte bien court : l'article « Génie » dans le *Dictionnaire de la musique* de Rousseau, car en plus de tout le reste, Jean-Jacques a écrit de la musique et même un traité de musique de plusieurs centaines de pages.

Voici le texte : « Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le génie. En as-tu : tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connaîtras jamais. Le génie du musicien soumet l'univers entier à son art. Il peint tous les tableaux par des son ; il fait parler le silence même : il rend les idées par les sentiments, les sentiments par des accents. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse et ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimas et les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est

pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne le peut imiter. Veux-tu savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase et travaille : son génie échauffera le tien, tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le génie et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le génie? Homme vulgaire, ni profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître? Tu ne saurais le sentir. Fais de la musique française.» Quand Rousseau parle de la musique française, il vise Jean-Philippe Rameau qui est le musicien le plus connu de son époque en France.

Quelle est l'idée de Sand sur la musique, idée qui est proposée dix fois dans le roman? Il y a de la bonne musique et de la mauvaise musique. Qu'est-ce que la musique mauvaise? Celle qui n'est pas sentie, celle qui n'est qu'agréable, celle qui ne demande qu'une technique fine qui produit du plaisir, celle qui éblouit par sa complexité ou par la maîtrise de l'artiste, mais qui ne touche pas par son authenticité. Qu'est-ce que la bonne musique? Pour parler à partir du roman, la bonne musique est celle du Porpora, mais surtout celle que produit Consuelo. Une bonne musique est une musique dont l'essentiel est de l'émotion, une émotion

qui vient du cœur de la personne qui la produit (il faut qu'elle soit émotive sans doute, mais elle doit partir d'un cœur vibrant d'émotion de l'artiste qui la crée), et une émotion authentique sans doute mais surtout simple, sans effort, pour ainsi dire naturelle. Au fond pour parler le langage de Rousseau, la vraie musique est inspirée par l'amour de soi, un amour de soi simple, presque primitif. Cela veut dire que la personne qui produit de la bonne musique ne veut pas briller : elle crée comme un oiseau chante.

Peut-être ceci pourra vous aider : les musiciens de blues disent que leur musique est du soul. En autant qu'on peut comprendre ce qu'ils entendent par ce mot, c'est quelque chose de naturel, d'authentique, qu'on identifie tout de suite quand on l'entend, mais qu'on ne peut pas expliquer par des mots et encore moins enseigner par des cours organisés. En somme, le discours typique qu'on entend autour du blues et du soul est bien près de ce que George Sand propose dans son roman pour présenter la bonne musique. Je répète pour revenir au roman, la bonne musique, c'est celle de Consuelo. Ce qui veut dire qu'il faudrait réfléchir un peu sur le personnage éponyme.

Le personnage de Consuelo.

On peut dire que, à l'encontre de Laclos et comme madame de LaFayette, George Sand ne présente pas à son lecteur plusieurs points de vue, ni plusieurs voix : il n'y a qu'un seul point de vue, celui de l'auteure omniscient, une seule voix, la sienne, et un seul personnage important Consuelo ; or son personnage est

pour ainsi dire la femme parfaite. Elle a des faiblesses, elle commet des faux pas, elle fait des erreurs, mais elle est toujours droite, et elle a toujours raison à la longue. Elle est un modèle humain. Qui est-elle ?

Elle est un *zingarella*, une gitane, une petite gitane. Ce qui veut dire qu'elle est anormale (soit en dehors des normes), différente ou hors-la-loi (ce qui n'est pas la même chose que criminelle) : elle n'est pas vénitienne, mais peut-être espagnole ; son père est mort ou disparu, et elle n'a pas de famille hors sa mère qui meurt bientôt. Orpheline, pauvre, enfant sans attache, elle est pour ainsi dire pure, en ce sens qu'elle n'est presque pas influencée par la société et donc corrompue par elle. Elle est une version de l'être humain naturel dont parle Rousseau. Je rappelle la thèse fondamentale de Rousseau : l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt.

Puisque Consuelo vit dans Venise, mais n'est pas vénitienne ; puisqu'elle n'a pas de famille, elle n'est pas affectée par autre chose que par ses désirs naturels : elle est bonne, c'est-à-dire elle n'a pas d'amour-propre, elle n'a que des désirs simples, et elle est capable de sympathiser avec n'importe qui. La première fois qu'elle nous est présentée, tout cela est suggérée d'emblée. Lire le long passage des pages 8 et 9.

Mais elle a deux liens humains fondamentaux : avec le Porpora et avec Anzeloto. Elle est soumise à son maître, le Porpora. Et le Porpora est un homme souvent injuste, vaniteux et colérique : il se croit un génie incompris, il en veut à la société, il voudrait se venger. Comment se fait-il qu'il n'a pas corrompu Consuelo ? Pour un certain nombre de raisons qu'on peut deviner.

D'abord parce que la petite Consuelo est liée à lui par pitié : elle sait qu'il souffre et elle l'aime d'autant plus qu'il n'est pas reconnu. De plus, il lui ouvre la porte à un monde idéal, celui de la musique : elle l'aime non pas parce qu'il revendique d'être reconnu, mais parce qu'il habite le monde de la musique et qu'il lui permet à elle d'y habiter aussi.

Il me semble aussi qu'elle est liée à lui par un autre lien. Consuelo est pieuse : elle vit hors du monde tel qu'il est et donc dans un monde religieux. Or la musique du Porpora est d'abord et avant tout une musique religieuse. Pour toutes ces raisons donc, le lien entre le vieux Porpora grincheux, revanchard, triste, n'affecte pas Consuelo. Pour saisir quelque chose du personnage du Porpora, je vous propose les pages 65-68.

Mais le Porpora n'est pas la seule personne que Consuelo aime : il y a aussi Anzoleto, qui est un mot vénitien qui vaut pour Angelotto et donc petit ange. Or il est clair qu'Anzoleto n'est pas un ange, et qu'il est déjà un adolescent au tout début du roman et un jeune homme dans les chapitres suivants. Il a des désirs forts et en particulier des désirs sexuels, et donc quelques amantes que lui valent sa beauté et son talent ; en plus de ses désirs, et surtout, il veut réussir, il veut percer dans la société. Il semblerait nécessaire qu'en étant aimé par Consuelo et en aimant Consuelo, il va la corrompre.

George Sand règle la chose autant qu'elle le peut en disant que tant qu'il ne connaît pas le succès et la gloire, il reste pour ainsi dire droit et aime vraiment Consuelo. Lire les pages 24 et 25. Pour le dire

autrement, au début la pureté, le naturel, la droiture de Consuelo empêche Anzoletto de devenir tout à fait ce qu'il deviendra une fois qu'il connaîtra la gloire. On peut voir le conflit qui va rager dans le cœur d'Anzoletto quand on compare deux scènes du chapitre 5. Lire les pages 34 et 35. Puis pages 40 et 41. En somme, Consuelo est pure et rend pur tout ce qui l'entoure, alors qu'Anzoletto a un cœur plus complexe, déjà à demi corrompu, qui n'attend que les bonnes (les mauvaises) circonstances pour se pervertir. Tant qu'il est loin des corrompus, tant qu'il est près de Consuelo, il peut se sauver. Et tout cela est présenté dans une scène terrible quand le Porpora révèle à la jeune femme les trahisons d'Anzoletto. Lire les pages 144 et 145. Tout de suite après cette scène, Consuelo quitte Venise : elle ne peut plus aimer Anzoletto, il faut qu'elle parte. Pour résumer donc, Anzoletto ne peut pas corrompre Consuelo parce qu'il n'est pas corrompu et il n'est pas corrompu parce qu'il est protégé par la pureté de Consuelo. Aussitôt qu'il devient dangereux pour elle, elle le quitte.

Le paradoxe fondamental du roman.

C'est ici qu'on peut commencer à saisir un des paradoxes fondamentaux du livre de George Sand. D'un côté, se trouve tout ce qui est bon, de l'autre se trouve tout ce qui est corrompu. En gros, Consuelo est la personne bonne et pure, alors que tous ceux qui sont puissants et riches sont méchants et mesquins. Comment ces deux blocs peuvent-ils communiquer ?

Car Consuelo réussit : elle chante et c'est l'enthousiasme immédiat. Lire les pages 73-75.

La solution de George Sand est toujours la même. Elle suppose que chez tous, sauf chez Consuelo, il y a une sorte d'ambigüité de fond : ils ont de l'amour de soi, de la pitié et de l'idéal, mais ils sont aussi rongés par l'amour-propre. Certains le sont beaucoup (le comte Zustiniani, le cantatrice Corilla), d'autres le sont moins (le Porpora et Anzoleto).

Comment les choses se passent-elles alors ? Les gens qui sont tout à fait corrompus, qui ont pour ainsi dire vendu leur âme à la société et vivent dans l'orgueil et la lutte, ces gens peuvent redécouvrir pendant un court moment leur fond bon et naturel quand ils rencontrent une personne comme Consuelo. Cela se passe surtout quand elle chante : on dirait que l'œuvre d'art permet au naturel de séduire, malgré le fait que la plupart des gens aiment de l'art facile, frelaté, compliqué. Mais aussitôt que Consuelo quitte leur vie, aussitôt que le charme de la musique cesse, les gens retrouvent leur base, c'est-à-dire leur orgueil, leur amour-propre. Cela me fait penser à Gilles Kègle ou quelqu'un de semblable. Quand on le voit à la télé, quand on le voit passer dans la rue, on se dit : « Oui, ce qu'il fait est bien ; c'est respectable ; je voudrais en faire autant. » Et ensuite, on éteint la télé, ou on tourne le coin, et on redevient ce qu'on était.

Le cas d'Anzoleto est un peu différent. Dans le roman de George Sand, on voit Anzoleto devenir méchant, orgueilleux pour de bon. Il choisit entre la Corilla et Consuelo, et de ce fait il choisit entre une façon de vivre sa vie et une autre. Pour ce qui est du

Porpora, il est l'exemple de la personne chez qui les deux personnalités sont présentes sans qu'une décision fondamentale ne se prenne : il est complexe parce qu'il agit parfois par orgueil et par désir de dominer et sous l'impulsion de la colère, et ensuite il devient bon et doux, pour ensuite redevenir colérique et dur. Évidemment, ce genre de personne non seulement est touché par Consuelo, mais encore veut vivre avec elle, ne veut pas se séparer d'elle. Mais en plus du Porpora et d'Anzoleto, il y a un troisième homme dans la vie de Consuelo

Albert, le héros romantique.

Si on ne tient pas compte du Porpora qui est une sorte de père généreux, mais grognon, il y a deux hommes que Consuelo aime d'amour : Anzoleto et le comte Albert de Rudolstadt. Évidemment, c'est le second qu'elle épousera, et c'est avec lui qu'elle fera l'essentiel de sa vie, comme l'indique le titre dans la seconde partie du roman. Il faut donc essayer de comprendre Albert, d'abord pour mieux comprendre Consuelo, mais encore l'amour tel que George Sand le comprend.

Il faut savoir d'abord que le comte Rudolstadt est une sorte de personnage double. Anzoleto est pauvre et veut devenir riche, il est sans position sociale et il veut acquérir un statut, il est sans pouvoir et il veut devenir puissant. Or tout ce que désire Anzoleto est donné d'emblée à Albert : il est un comte, ou le fils d'un comte, il est admiré au moins en raison de sa position, et du fait même peut faire beaucoup de bien ou de mal. Bien mieux, il est un homme qui veut le bien des autres et

qui ne peut accepter les injustices qui viennent de la société. C'est le témoignage de la baronne Amélie, qui est l'épouse présumée d'Albert. Lire les pages 188 et 189. Du fait, on croirait qu'il est le héros parfait. On pourrait même dire qu'il est la réplique parfaite de Consuelo : alors que la jeune femme est hors norme parce qu'elle est trop petite, Albert est hors norme parce qu'il est trop grand. En somme, il est grand au point d'être inquiétant ou mystérieux. Lire la page 165.

Mais comment se fait-il qu'il n'est pas corrompu. Comment se fait-il que l'amour-propre n'a pas déformé son cœur ? Pour plusieurs raisons : parce qu'il est mal adapté, parce qu'il est étrange, parce qu'il a un cœur trop différent de celui des autres. Il est si hors norme qu'il est, ou paraît, fou, détraqué, blessé sur le plan de l'âme. Or cela est crucial. Pour qu'il puisse attirer Consuelo, il faut qu'il lui manque quelque chose ; il faut qu'il soit faible, vulnérable, menacé malgré sa grande force. Car dans le roman de George Sand, et dans la grande majorité des romans de l'époque, le héros est attirant parce qu'il est fort, mais faible.

La faiblesse d'Albert a plusieurs dimensions, ou se manifeste de plusieurs façons. Il y a d'abord son lien avec le personnage à demi fou qu'est Zdenko. Consuelo rencontre ce bonhomme lors d'une promenade. Lire les pages 261 et 262. Puis il y a les crises régulières d'Albert qui font qu'il tombe malade et disparaît pendant de longs jours et sans s'expliquer à sa famille. Lire les pages 215 et 216. Sa dernière faiblesse vient du fait qu'il est hétérodoxe : il croit en une religion hérétique et bizarre. Lire la page 233. Je reviendrai sur

la question religieuse dans cette œuvre de George Sand.

Il faut comprendre, je le répète, que ces faiblesses d'Albert, ces aspects qui font de lui un être moins fort, moins sûr de lui, attirent la pitié de Consuelo. Il a besoin d'elle pour le consoler de tout ce qu'il souffre à cause de sa maladie, à cause de son affection pour les gens bizarres ou pauvres, à cause de son hétérodoxie. Dans un monde rousseauiste, et certes dans le roman de George Sand, cette force mêlée à cette grandeur est un coquetel presque irrésistible. Lire la page 367.

Mais il y a un élément supplémentaire de la personne d'Albert qui fait qu'elle tombe amoureuse de lui pour toujours. Il est musicien. Lire les pages 317 et 318. Or il faut comprendre que si elle est séduite par sa musique, il l'est tout autant par la musique de Consuelo. Lire les pages 242 et 243.

Dixième semaine.

Des livres à lire.

Je vous ai parlé du livre de Claude Habib, *La Galanterie française*. Elle vient d'en publier un nouveau. *La Goût de la vie commune* : je ne l'ai pas lu, mais je le lirai sans doute un jour, bientôt.

Le meilleur livre sur le romantisme français, et au fond, sur le romantisme en général, est le livre de Bénichou. Il n'est pas parfait, mais c'est vraiment excellent et

assez complet. Il ne parle pas assez de Baudelaire par exemple, ni de l'influence séminale de Rousseau.

Ce qui fut fait.

La semaine dernière, nous avons avancé dans notre examen du roman *Consuelo* de George Sand. J'ai signalé d'abord que l'auteure reconnaît sa dette envers Rousseau : il est son maître non seulement sur le plan esthétique, ce qu'elle reconnaît, mais encore sur le plan théorique, ai-je ajouté. J'ai illustré cette dette au moyen d'un rapprochement entre la théorie musicale présentée dans le roman, et la théorie rousseauiste de la musique.

Je me suis ensuite tourné vers le personnage éponyme Consuelo. Cette dernière est, pour employer des catégories rousseauiste, un être humain naturel, ou une personne qui n'a pas d'amour-propre, mais qui vit l'essentiel de sa vie au niveau de l'amour de soi et de la pitié. J'ai expliqué, ou du moins tenté d'expliquer, que pour George Sand, Consuelo est une sorte de magicienne : par sa personne, par son art, elle réveille ou soutient chez les autres personnages ce qu'ils ont de sain, de naturel, de bon. Cela se fait de façon différente selon le degré ou le progrès de leur corruption.

Je suis passé ensuite au personnage d'Albert, l'exemple sandien du héros romantique : il a de grandes qualités, mais il est affaibli par des aspects qui le rendent intéressant pour l'héroïne ; ce mélange de qualités (intelligence, droiture, énergie) et de faiblesses (folie, maladie, hétérodoxie, rejet des gens normaux, amis bizarres) fait de lui un héros romantique typique.

Avant de continuer et de terminer mes considérations sur le roman de George Sand en présentant deux éléments du roman et de la sensibilité romantique, je me ferai un plaisir de tenter de reprendre certaines remarques mal comprises, nuancer certains propos, voire avouer mon ignorance ou mon erreur.

L'horreur.

Le romantisme de George Sand, ou si vous voulez son rousseauisme, est fondé dans une grande *vérité*, ou une opinion fondamentale : la vérité de la vie se trouve dans les émotions, et les émotions des gens qui se consultent eux-mêmes d'abord. Tout ce qui est de l'ordre de la raison, de la technique, du savoir abstrait est problématique ; tout ce qui est de l'ordre du normal, de l'ordinaire, du respectable selon les opinions communes est problématique. La conséquence est que ce qui accompagne les émotions, les émotions fortes et naturelles, ce qui est hors norme est pour ainsi dire valorisé. Une des conséquences ultimes, mais nécessaires, de cet ensemble de critères est que le romantisme a partie liée avec le culte de l'horrible, du monstrueux, de ce qui fait naître les émotions de crainte, voire de terreur.

Tout le monde connaît le personnage de Frankenstein. Le roman a été écrit en 1816 par une jeune femme, Mary Shelley, qui avait 20 ans à l'époque où elle a créé le personnage. Elle a écrit son texte en quelques mois alors qu'elle vivait avec Percy Shelley et Byron, les deux géants de la poésie romantique

anglaise. Pour d'autres exemples du lien entre l'horreur et le romantisme, il suffit de penser à la poésie de Baudelaire, et ensuite sa passion pour l'écrivain américain Poe ; on peut penser, aussi, et ce sera le dernier exemple, Jekyll/Hyde de Robert Louis Stevenson. Même l'histoire de l'écriture du roman est romantique. Il semblerait qu'il aurait écrit le texte après une nuit troublée et en quelques jours fébriles. Mais frappé par les aspects troublants et bizarres du texte, horrifié par l'horreur qu'il décrivait, il a brûlé le texte. Heureusement, il a décidé de le récrire par la suite. Je vous propose un dernier exemple : les nouvelles d'horreur de Maupassant, nouvelliste romantique classique.

En tout cas, il est incontournable que l'horreur et le danger joue un rôle important dans le roman de George Sand. Je tiens à rappeler les scènes des aventures de Consuelo en Bohême où l'héroïne croit voir des fantômes ou du moins des ombres dans la nuit ; il y a des tempêtes qui arrachent des arbres centenaires. On a même cette scène, devenue classique du film d'horreur, où on voit une jeune femme toute délicate qui s'aventure dans un endroit dangereux. Car une nuit, Consuelo épie Zdenko qui entre dans un puits ; intrépide, elle le suit, et à un moment donné, voici ce qui lui arrive. Lire page 306 et 307. Elle réussit à s'en tirer.

Mais un peu plus tard, c'est Zdenko le fou qui veut l'emmurer dans le puits. Lire page 309. Quiconque a vu un ou deux films d'horreur reconnaît tout à fait la scène que crée George Sand : c'est devenu un lieu commun du genre, comme je le disais. Mais il faut

surtout voir comment cette horreur cadre bien avec la valorisation de l'émotion, et de l'amour de soi et de la pitié qui sont des lignes de force de ce roman. Les émotions fortes, les dangers de vie et de mort, les endroits mystérieux qui font peur et qui sollicitent notre sympathie sont des aspects importants du roman de George Sand. J'ajoute que c'est au cœur de bien des romans et des œuvres littéraires romantiques.

La question religieuse.

Quand on compare les trois romans que nous avons lus, il devient assez clair que madame de LaFayette n'accorde presque aucune place à la religion dans l'expérience humaine et surtout dans le monde de l'amour, alors que la piété de la présidente de Tourvel et l'impiété du vicomte de Valmont sont des éléments cruciaux du récit de Laclos et de l'histoire d'amour entre les deux personnages.

Pour ce qui est de George Sand et de son roman *Consuelo*, la religion joue un rôle important, cela est clair. Mais c'est quelque chose d'assez différent de ce que Laclos décrit. D'abord la religion de *Consuelo* est une religion d'enfant, quelque chose de simple, de très ému, qui ne contient aucun dogme : elle fait comme sa maman qui était pieuse, comme le sont les petites gens du peuple ; elle est religieuse comme elle respire ; elle est religieuse par son cœur d'abord et non par quelques règles précises.

En ce qui a trait à la religion d'Albert, celui-ci est fervent d'une religion hérétique, les Hussites. C'est donc une religion qui ne peut pas s'exprimer

extérieurement, qui n'a pas de pouvoir politique, qui n'a pas de lieu de culte officiel, c'est une sorte de religion sauvage. C'est là un thème classique romantique, soit dit en passant: quand on fait l'apologie de la religion, c'est la religion non triomphante, non institutionnalisée, qui ne soutient pas l'inégalité sociale, mais la mine. Quand Amélie lui révèle les croyances religieuses d'Albert, Consuelo est tout de suite touchée et affectée. Lire la page 279. Mais on voit que sa religion catholique enfantine se transforme en quelque chose d'abstrait, mais d'encore bien émotive.

À mesure que le roman avance, la religion de Consuelo et d'Albert devient de plus en plus mystérieuse et s'identifie peu à peu aux idéaux de la Révolution française: liberté, égalité, fraternité. Consuelo et Albert deviennent à la longue des agents conjugués d'un vaste complot mondial qui vise la libération de tous les êtres humains par des moyens humains. Cela est présenté comme un mouvement millénaire, qui s'est exprimé tant bien que mal par les différentes religions du monde et qui se réalisera peut-être à travers des transformations sociales et politiques durant les XIXe et le XXe siècles. On retrouve ici la religion de Hugo, d'Auguste Comte, de Pierre Leroux et les espoirs communistes et socialistes des deux derniers siècles.

Les trois romans.

Je remets notre série de rencontres dans un contexte plus large. Au premier semestre, j'ai proposé une autre

série de rencontres qui portaient sur les femmes du roman anglais. Nous avons lu ensemble *Moll Flanders* de Daniel Defoe, *Persuasion* de Jane Austen et *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Or ses trois romans présentaient trois visions de la vie ; enfin, c'est ce que j'ai suggéré à la fin de nos rencontres de l'an dernier.

Soit d'abord une vision dure ou réaliste de la vie : chacun vit pour son plaisir et lutte contre les autres pour assurer sa survie. Puis une vision altruiste ou généreuse de la vie : malgré l'égoïsme ambiant, qui peut, et doit, nous scandaliser, et l'égoïsme naturel que nous connaissons tous en nous, il y a moyen de trouver des gens qui vivent non seulement pour leur propre bien, mais qui ont sens du devoir qui les rend sensibles au besoin des autres dont ils s'occupent au moins un peu ; cela est non seulement un fait, mais c'est une façon de vivre qui est recommandée. Et enfin, une vision romantique ou idéalisée de la vie : le monde est en gros assez laid, mais il y a moyen de vivre dans un monde plus naturel, plus excitant, en étant fidèle à soi d'abord, et à trouver une âme sœur, et en se retirant du monde ordinaire politique hiérarchisé.

Il me semble qu'il y a quelque chose de semblable qui se trouve dans les trois romans que nous avons lus ce semestre. En somme, madame de LaFayette est une réaliste assez pessimiste, alors que Laclos est, peut-être, quelqu'un qui propose une vision plus ambiguë de la vie, où il y a bel et bien des méchants, mais aussi des gens plus respectables, et enfin, George Sand semble proposer une sorte de monde idéalisée, remplie d'émotions fortes et de personnages hors norme

idéalisés, qui sont en porte à faux avec la société telle qu'elle est.

Nous avons un peu de temps pour parler de tout cela. Quel a été votre roman préféré ? Votre personnage préféré ? La leçon que vous croyez pouvoir tirer de vos lectures et de nos discussions ?

Remarque finale.

Le texte que je vous propose à la fin de nos rencontres sort de la plume du poète et essayiste, polonais, Zbigniew Herbert. Il a vécu sous les nazis (il a participé à la résistance polonaise durant la Seconde Guerre mondiale) et sous les communistes (quoique ses œuvres ont été publiées sous le régime communiste, il a fait partie des écrivains opposés (discrètement) au communisme) ; il a vu la libération de la Pologne et y a participé activement et de façon importante.

Le texte que nous examinons porte le titre *Animula*. Le choix du traducteur français, *Petite âme*, est mauvais.

Dans la première partie de son article, Herbert rappelle comment dans un texte Freud explique sa réaction aux œuvres anciennes, et plus précisément comment il a réagi une fois devant l'Acropole à Athènes lors d'une visite sur les lieux avec son frère. L'essentiel est de noter que Freud rend compte de son expérience en plongeant dans son passé et en se psychanalysant : il y découvre que face aux grandes œuvres, il avait tendance à se sentir coupable au point de douter de la réalité de ce qu'il voyait.

Dans la seconde partie de son article, Herbert à son tour rend compte de sa réaction aux œuvres artistiques anciennes en général et aux œuvres grecques en particulier. Il signale d'abord qu'il ne se sent pas coupable quand il songe à ceux qui ne peuvent pas voir ce qu'il voit.

Ensuite, il signale que son sentiment n'est pas que la réalité qui est devant lui est pour ainsi dire irréelle, mais au contraire qu'elle est plus réelle que la réalité ordinaire : les œuvres d'art, les grandes œuvres d'art du passé sont plus riches, plus significatives que la réalité quotidienne. En conséquence, il a l'impression qu'il est moins important que ce qu'il regarde et que sa fonction première est d'absorber tout ce qu'il peut de ce chef-d'œuvre et de se préparer de la partager avec d'autres qu'il rencontrera après.

Il signale enfin que la réaction typique de notre époque est de croire que le passé est moins important que le présent et que notre individualité, bien que plutôt mesquine, est la seule chose qui compte pour nous et de façon absolue. L'attitude de Herbert est plutôt de se voir comme quelqu'un qui est dépassé et mesuré par les chefs-d'œuvre anciens et par leurs créateurs, et ce sur le plan esthétique et sur le plan moral.

Ceux qui me connaissent devinent que je suis tout à fait d'accord avec ce que Herbert écrit. Et pour appliquer sa leçon à nos rencontres et pour expliquer ce que je fais avec vous et au fond depuis plus 40 ans, par ce qu'écrit ici Herbert, je conclus que le sens de nos rencontres est pour moi le suivant : trouver dans les œuvres de madame de LaFayette, de Laclos et de

George Sand des choses plus belles que tout ce que je pourrais produire moi-même, des choses qui proposent des modèles plus grands que je ne pourrais atteindre, que ce soit dans le bien comme dans le mal, et surtout peut-être des choses qui m'enseignent plus que je ne pourrais jamais apprendre par la seule expérience directe. Ces œuvres sont comme des télescopes, ou des microscopes, ou des stéthoscopes (donner les étymologies).

La seule conclusion que j'ajouterais est la suivante : nos rencontres, si elles ont réussi, devraient produire en vous la certitude qu'il faut que vous relisiez *La Princesse de Clèves*, *Les Liaisons dangereuses* et *Consuelo*, que vous les relisiez pour vous éduquer, pour vous aider à mieux connaître ce que vous vivez et en fin de compte à le mieux comprendre.