

Content de vous adorer en silence, je jouissais au moins de mon amour; et ce sentiment pur, que ne troublait point alors l'image de votre douleur, suffisait à ma félicité; mais cette source de bonheur en est devenue une de désespoir, depuis que j'ai vu couler vos larmes; depuis que j'ai entendu ce cruel *Ah! malheureuse*¹, Madame, ces deux mots retentiront longtemps dans mon cœur!

Cette lettre 24 est ensuite envoyée (en même temps que sa réponse, la lettre 26) à Mme de Merteuil, qui en critique le style dans la lettre 33 :

Relisez votre lettre, il y règne un ordre qui vous décèle à chaque phrase.

La Marquise reproche à Valmont une rhétorique dont l'artifice dénonce le mensonge. Mais quand Valmont ment-il et à qui? La sentimentalité hyperbolique de la lettre 24, si elle est d'abord destinée à émouvoir Mme de Tourvel, a aussi été écrite dans la perspective de la donner à lire à Mme de Merteuil. Celle-ci, comme le lecteur complice de l'auteur avec lequel Laclos construit une relation métalinguistique², la recevra comme une parodie du discours amoureux, notamment celui hérité de la préciosité. Dès lors, la caractérisation du nom procédant de la substantivation de la parole rapportée par l'épithète de «cruel³», si elle est consolante pour Mme de Tourvel, destinataire déclarée de la lettre, doit être appréciée comme habilement ironique, par Mme de Merteuil.

Mais que doit en penser le lecteur et quelle est, ici, la stratégie du romancier? Valmont recopie ses lettres à la Présidente pour les adresser ensuite à Mme de Merteuil, parce qu'il escompte que celle-ci, en suivant pas à pas ses progrès, lui gardera toute son estime, et ressentira pour lui de l'admiration. Toutefois, par la lettre 33, Mme de Merteuil montre qu'elle n'a pas apprécié la parodie comme telle, qu'elle a au contraire pris la lettre comme «sérieuse», trop sérieuse même. Exploitant la liberté de tout destinataire d'un énoncé ironique, qui est de pouvoir rester ou de revenir à son gré au pied de la lettre, elle refuse d'entrer dans le jeu que lui proposait Valmont, et elle triomphe ainsi de celui qui se prétendait ironiste, en ironisant sur son ironie :

1. Lettre 24 de Valmont à Mme de Tourvel. Cette exclamation est donnée au DD dans la lettre 23 où Valmont relate l'effet produit sur la prude de l'acte de charité qu'il a monté de toutes pièces avec l'aide de son chasseur pour l'attendrir. Cette lettre 23, très pathétique et imitant plus ou moins parodiquement le drame sérieux est presque tout entière au DD.

2. L'activité d'explication de texte à laquelle se livrent les deux roués est le lieu d'une réflexion métalinguistique indissociable d'une ironie d'auteur, par laquelle Laclos réfléchit sur l'œuvre qu'il est en train d'écrire, et s'en dégage intellectuellement, comme il se dégage des traditions romanesques qui nourrissent son inspiration.

3. Voici ce qu'écrit, là encore ironiquement, Mme de Merteuil à propos de l'adjectif «cruel» dans la lettre 5 destinée à Valmont; elle y parle du Chevalier son amant à qui elle compte faire une scène, parce qu'elle «a de l'humeur»: «Il m'appellerait perfide et ce mot de perfide m'a toujours fait plaisir; c'est, après celui de cruelle, le plus doux à l'oreille d'une femme, et il est moins pénible à mériter». On notera au passage que les mots «perfide» et «cruelle» auraient pu être en italiques, parce qu'ils relèvent du discours cité.

[...] l'effet n'en est pas moins manqué. C'est le défaut des Romans. L'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid. Héloïse est le seul qu'on en puisse excepter; et malgré le talent de l'Auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fonds en était vrai.

En affirmant à Valmont qu'il a manqué son « effet », la Marquise le renvoie à sa vérité, d'être psychologiquement divisé : le Vicomte est déclaré mauvais rhétoricien, incapable de bien écrire une lettre d'amour crédible, non parce qu'il feint, comme s'amuse à le lui reprocher la Marquise, des sentiments qui ne sont pas éprouvés, mais parce qu'il est, contre ses principes, amoureux. Ce que la Marquise tait, elle le laisse entendre par son allusion à *La Nouvelle Héloïse* : dans le commentaire critique de Mme de Merteuil, la passion s'écrit en creux. La passion que toutes les froides stratégies des *Liaisons dangereuses* font flamber.

PAROLES EN ITALIQUE, PAROLES DETOURNEES

Les paroles rapportées et substantivées apparaissent en caractères italiques. Or, dans *Les Liaisons*, de nombreux mots et expressions sont transcrits dans ce même caractère, marqueur d'une non-coïncidence énonciative. Quoiqu'ils soient grammaticalement intégrés à l'énoncé, la typographie attire l'attention sur leur signifiant, en tant qu'il s'inscrit dans une hétérogénéité énonciative :

Vous êtes cause que je suis arrivée indécemment tard chez Mme de Volanges, et que toutes les vieilles femmes m'ont trouvée *merveilleuse*¹.

Les deux expressions en italiques ont été prononcées par les convives de Mme de Volanges, et notamment par « toutes les vieilles femmes » auprès desquelles Mme de Merteuil passe pour un parangon de vertu. C'est donc aussi par bribes qu'est rapportée la parole d'autrui qui alors, presque toujours, va relever de la double, voire de la triple entente, et enclencher un processus d'ironie. C'est notamment le cas lorsque les italiques mentionnent qu'un terme a été repris au destinataire auquel la lettre répond :

Cette femme qui vous a rendu *les illusions de la jeunesse* vous en rendra bientôt aussi les ridicules préjugés. Déjà vous voilà timide et esclave; autant vaudrait être amoureux. Vous renoncez à vos *heureuses témérités*.

Dans cet extrait de la lettre 10, Mme de Merteuil, qui répond à la lettre 6 de Valmont, le cite sans guillemets, subrepticement donc. Car à la différence des guillemets qui ajoutent un énoncé en le maintenant extérieur, l'italique permet d'incorporer un énoncé dans un autre, en signalant simplement qu'il n'est pas sur la même ligne énonciative.

1. Lettre 51.

Mais parce qu'elle relève de la typographie et non des usages manuscrits, on pourrait être tenté d'attribuer l'italique à l'éditeur, qui est l'une des figures du romancier. C'est bien finalement ce dernier qui signale à l'attention du lecteur ce jeu qui consiste à détourner et à s'approprier, non sans malice, la parole de l'autre, pour la mettre à distance, en révéler l'impertinence, la tourner en dérision. Aussi, dès qu'on attribue, comme il semble réaliste de le faire, l'italique au romancier, son emploi est-il une sorte de lapsus qui laisse le dispositif s'échapper comme fictif, et le roman s'avouer comme subterfuge : faille inconsciente que découvre le lecteur qui exercerait à son tour, par cette découverte, sa propre emprise ?

Ajoutons que les épistoliers usent volontiers de la citation littéraire qui apparaît en italique dans le texte. Le romancier, plus encore que les correspondants, en tire souvent un effet humoristique ou ironique. On appréciera l'humour qui vient du détournement de deux vers d'une tragédie racinienne, et de leur trop parfaite adaptation à une situation de pur libertinage. Cette citation se trouve dans l'épisode de la lettre 71 où Valmont raconte à Mme de Merteuil comment il a enlevé la Vicomtesse de ***, pour une nuit d'amour, à la fois à son mari et à son amant, tous deux présents dans la demeure où Valmont était lui aussi invité :

[...] et elle arriva chez moi vers une heure du matin
 [...] dans le simple appareil
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil

La syntaxe et l'italique montrent conjointement que la citation est intégrée en même temps qu'humoristiquement dévoyée. Et elle frappe par le parfait à-propos qui en fait l'irrésistible élégance :

Quant au changement de ma figure, fiez vous-en à votre Pupille. *L'amour y pourvoira*¹.

Une note signale que la citation en italiques provient des *Folies amoureuses* de Régnard. L'humour tient ici moins à la citation elle-même, qu'à la trop parfaite congruence du titre de l'œuvre dont elle est extraite, par rapport à la situation dans laquelle se trouve le Vicomte. Sa mine altérée, qui l'oblige à se faire passer pour malade, vient en réalité du zèle qu'il déploie pour parfaire l'éducation de la pupille de Mme de Merteuil, la jeune Cécile.

La citation littéraire autorise même des notes humoristiques de l'éditeur, comme celles où il feint de ne pas savoir si Mme de Merteuil, dans sa lettre autobiographique 81, cite un auteur ou invente une citation :

[...] si j'ai su tour à tour, et suivant mes goûts mobiles, attacher à ma suite ou rejeter loin de moi.
Ces tyrans détrônés devenus mes esclaves.

1. Lettre 110 de Valmont à Mme de Merteuil.

La note de l'éditeur indique en effet :

On ne sait si ce vers, ainsi que celui qui se trouve plus haut, *Ses bras s'ouvrent encor, quand son cœur est fermé*, sont des citations d'Ouvrages peu connus; ou s'ils font partie de la prose de Mme de Merteuil.

Cette feinte hésitation montre combien la citation littéraire est intégrée par une œuvre qui entretient une relation aussi féconde que le plus souvent humoristique, ou ironique, à l'intertextualité.

Participant d'une riche polyphonie énonciative structurant, à tous les niveaux, *Les Liaisons*, les citations comme les autres expressions mises en italiques attirent l'attention sur l'activité énonciative. C'est que celle-ci est aussi bien le lieu où peut s'exercer la manipulation de l'autre, s'effectuer son emprise, que celui où l'être apparaît si irréductiblement traversé de forces contraires, qu'il reste finalement insondable, comme le sont les intrications des discours dans le roman. Homogène, puisqu'il forme l'œuvre magistrale et unique de Laclos, hétérogène, parce qu'il démultiplie les voix, le discours des *Liaisons* est finalement inaliénable : les paroles n'y sont rapportées que pour montrer comment la superconscience de son créateur va jusqu'à prévoir que son œuvre la dépasse, lui échappe. La polyphonie¹ semble organisée afin que le roman soit plus perméable aux forces qui, pour un lecteur actuel, pourraient être celles de l'inconscient.

PAROLES EN DIRECT, PAROLES JOUEES

Bien des paroles sont aussi rapportées au discours direct. Le fait qu'elles demeurent dans une hétérogénéité énonciative et qu'elles ne soient pas placées dans une dépendance syntaxique ne doit pourtant pas nous abuser. La candeur du rapporteur peut être feinte, au contraire de celle de Mme de Tourvel, donnée pour vraie par Valmont dans la lettre 6 :

Ma tante cependant s'y trompa comme vous, et se mit à dire : «L'enfant a eu peur»; mais la charmante candeur de l'enfant ne lui permit pas le mensonge, et elle répondit naïvement : «Oh non, mais [...]». Ce seul mot m'a éclairé².

Paradoxalement, le libertin rapporte une parole ingénument échappée, pour convaincre Mme de Merteuil que la Présidente de Tourvel pourrait être «sensible». Relatant un épisode où il la prend dans ses

1. Nous prenons *polyphonie* aux deux sens du terme : la polyphonie distinguée comme on l'a vu un genre de roman par lettres qui comprend plusieurs épistoliers et elle s'oppose alors à la monodie. Mais la polyphonie a aussi un sens linguistique. La notion a été introduite par M. Bakhtine pour désigner le fait que plusieurs «voix» puissent s'exprimer sans qu'aucune ne soit dominante. O. Ducrot nomme «polyphonie» les phénomènes de non-prise en charge. Ainsi, dans le mécanisme de l'ironie, le locuteur n'assume pas le point de vue qu'il exprime et en fait endosser la responsabilité à un énonciateur qui est ironisé. Voir Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.

2. Lettre 6 de Valmont à Mme de Merteuil.

bras pour (symboliquement) « franchir un fossé », il dépeint son trouble, et recourt au DD pour faire éclater, non sans perversité, l'ingénuité de la jeune femme, et ensuite l'interpréter comme une promesse de félicités futures. Ce montage auquel le DD participe lui sert d'argument, car il cherche à démontrer à Mme de Merteuil qui voulait lui confier une autre mission, séduire la future épouse de Gercourt, qu'il a raison de désirer la « Céleste Dévote ». Toutefois, peut-être Valmont a-t-il inventé ce lapsus afin qu'il soit révélateur...

Car le discours indirect n'est pas libre de toute dépendance, par rapport au discours citant. Il relève lui aussi du choix stratégique de l'épistolier, et il n'est qu'un trompe-l'œil, dans la mesure où l'énonciateur du discours citant fait comme s'il restituait fidèlement la parole qu'il rapporte, alors qu'il conserve, à son égard, toutes ses prérogatives de rapporteur, plus ou moins fidèle. Le discours indirect est donc par nature du côté de la feinte, de la théâtralisation, puisqu'il se donne presque toujours à entendre pour ce qu'il n'est pas : il n'est que très rarement, en effet, une restitution comparable à un enregistrement, quoiqu'il soit censé tel. Aussi, sous couvert de transcription exacte, va-t-il permettre dans *Les Liaisons* de secrets trafics. Le DD joue en effet sur la loi de sincérité, loi du discours qui fait que tout énonciateur est réputé a priori sincère, et passera, en conséquence, pour un rapporteur sincère dans la prétention que présuppose le DD à citer mot pour mot la parole de l'autre.

On ne s'étonnera donc pas que Laclos, qui manifeste ainsi quelle est son « emprise » de créateur sur la langue, aille exploiter cette naturelle contradiction du fait linguistique qu'on nomme discours direct. En cela il agit avec le matériau linguistique comme ses personnages de roués agissent avec leur victime : il établit son « emprise » d'écrivain en décelant, puis en jouant sur la division intrinsèque du DD, sur son paradoxe. Et ce paradoxe n'est pas sans rappeler celui du comédien chez Diderot : si le bon comédien joue d'autant mieux les sentiments qu'il ne se les approprie pas affectivement, le bon rapporteur du DD jouera d'autant mieux avec la parole, qu'elle restera à distance de lui, sera déclarée autre, et linguistiquement maintenue dans cette altérité qui la fait croire intacte. Dans les deux cas, la vérité est celle que la comédie construit, vérité du dire qui ne coïncide pas avec celle du dit et qui entretient une relation paradoxale avec les sentiments.

Aussi est-ce en usant du discours direct que Valmont met en scène Prévan dans la lettre 79 qui narre comment le fameux Prévan a séduit et perdu de réputation trois femmes à la fois. Valmont donne d'abord la parole à son héros pour deux longues tirades qu'il fait sur le lieu de rendez-vous du duel qui devait l'opposer à trois rivaux. Il leur tient un discours qui fondera des valeurs masculines, dont la reconnaissance commune aboutira à la solidarité entre ces hommes qui étaient venus pour se battre :

Je sais, ajouta-t-il, qu'on gagne rarement *le sept et le va*¹ ; mais quel que soit le sort qui m'attend, on a toujours assez vécu quand on a eu le temps d'acquérir l'amour des femmes et l'estime des hommes.

Valmont met dans la bouche de Prévan une métaphore destinée à montrer son « caractère de joueur ». L'italique sert ici à marquer une modalisation autonymique, qui exhibe comme légèrement déplacée l'expression empruntée à un autre registre, au vocabulaire du jeu. Cette exhibition confère au personnage, à travers les paroles rapportées au DD, un ethos² de grand seigneur libertin, propre à lui faire incarner aux yeux de Mme de Merteuil, comme à ceux du lecteur, les valeurs qui furent celles, plus tôt dans le siècle, des petits maîtres tels que les a peints Crébillon, valeurs dont ont hérité les roués :

[...] le coénonciateur incorpore, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps³.

Valmont ne se contente pas de donner la parole à Prévan, il montre bien comment l'aristocrate libertin se « rapporte au monde et habite son propre corps ». C'est ainsi que le personnage devient, pour la destinataire de la lettre, Mme de Merteuil, comme pour le lecteur, un personnage séduisant : il « incorpore » des valeurs masculines autant qu'aristocratiques, avec une souveraine aisance.

Encore faut-il préciser en quoi les valeurs qu'« incorpore » Prévan pour la destinataire de la lettre sont masculines. Elles s'exaltent par le mépris des femmes, par leur ravalement sadien au rang d'objets. Prévan est donc un séducteur misogyne, et son discours est affecté par Valmont d'un ethos typiquement aristocratique, aussi désinvolte que généreux, qui campe sous nos yeux de lecteur un homme prêt à perdre la vie avec la même insouciance qu'il perdrait au jeu :

Je ne vous cache pas, continua-t-il donc, que la nuit que je viens de passer⁴ m'a cruellement fatigué. Il serait généreux à vous de me permettre de réparer mes forces. J'ai donné des ordres pour qu'on tînt ici un déjeuner prêt; faites-moi l'honneur de l'accepter. Déjeunons ensemble, et surtout déjeunons gaiement. On peut se battre pour de pareilles bagatelles; mais elles ne doivent pas, je crois, altérer notre humeur.

1. « Jouer sept fois la mise sur une carte ».

2. « Il s'agit en fait de cette représentation corporelle de l'énonciateur que doit construire le lecteur à partir d'indices de divers ordres fournis par le texte [...] L'ethos implique donc une police tacite du corps, une manière d'habiter l'espace social ». D. Maingueneau nomme le processus par lequel le lecteur donne une vocalité, puis une corporalité à l'énonciateur une « incorporation » (1993, p. 139).

3. D. Maingueneau, 1993, p. 140.

4. « Le soir venu, il courut sa triple carrière avec un succès égal; au moins s'est-il vanté depuis, que chacune de ses nouvelles maîtresses avait reçu trois fois le gage et le serment de son amour. Ici, comme vous le jugez bien les preuves manquent à l'histoire; tout ce que peut faire l'Historien impartial, c'est de faire remarquer au Lecteur incrédule, que la vanité et l'imagination exaltées peuvent enfanter des prodiges [...] ». Même lettre 79 de Valmont à Mme de Merteuil.

Or, cette désinvolture spectaculaire, cette théâtrale supériorité sur les femmes et sur la mort, vont de pair avec une souveraine maîtrise de la langue. Valmont pare Prévan d'un indéniable sens de la formule, qui conclut ses deux tirades, en jouant sur les parallélismes et les antithèses, en dégageant, au moins en partie, l'énoncé de la situation d'énonciation, et en appelant une interprétation générique. Ces formules tendent vers la sentence, la maxime, la devise, genres aristocratiques s'il en est¹. Toutefois, c'est Valmont qui manifeste, aux yeux de sa correspondante, sa supérieure habileté rhétorique en mettant dans la bouche de Prévan d'aussi spirituelles paroles. Sous couvert d'amuser la Marquise par une relation des plus piquantes, il fait parade, on l'aura compris, de sa supériorité d'homme. Jusqu'à quel point veut-il piquer la Marquise, à laquelle il a auparavant rapporté, dans la lettre 70 et bien sûr au DD, les mots par lesquels Prévan s'était vanté en public d'être capable de la déshonorer ?

A Dieu ne plaise, dit-il en se levant, que je doute de la sagesse de Mme de Merteuil ! Mais j'oserai croire qu'elle la doit plus à sa légèreté qu'à ses principes. Il est peut-être plus difficile de la suivre que de lui plaire ; et comme on ne manque guère, en courant après une femme, d'en rencontrer d'autres sur son chemin, comme, à tout prendre, ces autres-là peuvent valoir autant et plus qu'elle ; les uns sont distraits par un goût nouveau, les autres s'arrêtent de lassitude ; et c'est peut-être la femme de Paris qui a eu le moins à se défendre. Pour moi, ajouta-t-il (encouragé par le sourire de quelques femmes), je ne croirai à la vertu de Mme de Merteuil, qu'après avoir crevé six chevaux à lui faire ma cour.

Valmont, par le DD, dégage complètement sa responsabilité d'énonciateur. Cette responsabilité de ce qui est donné pour une « plaisanterie » est endossée par le seul Prévan, dont il dit, dans cette même lettre 70, qu'il ne « l'aime pas² ». Mais il ajoute, ce qui est plus révélateur :

[...] je l'ai empêché longtemps [...] de paraître sur ce que nous appelons le grand théâtre ; et il y faisait des prodiges sans en avoir plus de réputation.

Dès lors, quand Valmont est-il sincère ? Lorsqu'il rapporte, soi-disant exactement, les paroles de Prévan, et qu'il le met en scène de façon à le mettre en valeur, ou lorsqu'il affirme à Mme de Merteuil, qu'il a barré à son rival l'accès au « grand théâtre » ? Encore faut-il être attentif au temps qu'utilise Valmont, à l'aspect accompli, du passé composé qui donne le procès (« ai empêché ») comme révolu. Dans ses lettres, Valmont offre à Prévan de belles tirades ornées de quelques traits spirituels et de quelques

1. On peut penser aux maximes qui ponctuent le théâtre cornélien, ou à celles, évidemment, de La Rochefoucauld. On peut notamment relever dans les citations que nous avons données : « on a toujours assez vécu quand on a eu le temps d'acquérir l'amour des femmes et l'estime des hommes » ; « On peut se battre pour de pareilles bagatelles ; mais elles ne doivent pas, je crois, altérer notre humeur ».

2. « Il me reste à vous dire que ce Prévan, que vous ne connaissez pas, est infiniment aimable, et encore plus adroit. Que si quelque fois vous m'avez entendu dire le contraire, c'est seulement que je ne l'aime pas, que je me plais à contrarier ses succès [...] ».

sentences libertines mémorables. Il le laisse donc monter sur le « grand théâtre », celui sur lequel les gens de la bonne société se donnent la comédie. Mais peut-être aussi compte-t-il, en provoquant habilement la Marquise pour laquelle il feint de reproduire (pour laquelle il brode, embellit – invente ?) les paroles de Prévan, exclure définitivement celui-ci du « grand théâtre », y triompher seul après s'être débarrassé, par la vengeance d'une femme, de son rival le plus menaçant.

Les interprétations que le lecteur peut dégager de ce double-jeu, à la fois permis et dérobé par le DD, sont plurielles : désir d'humilier son ancienne maîtresse, et à travers elle, de ravalier le sexe féminin ? Rivalité entre hommes, chacun voulant être consacré « mâle dominant » aux yeux des femmes ? Homosexualité refoulée ? Ces interprétations procèdent en tout cas d'une même origine : la guerre inlassable que livrent, jusqu'au cœur du désir et au plus profond de l'amour, les hommes, pour défendre leur masculinité et leur identité que les femmes paraissent menacer. L'ardeur de la défense pourrait être proportionnelle à la fragilité de l'identité masculine.

PAROLES DONNEES EN SPECTACLE

Dans le roman, les traits d'esprit sont très souvent lancés au DD, ce qui tient d'abord au fait que la conversation mondaine où l'on apprécie les saillies forme le référentiel ultime de la lettre. Ces traits d'esprit procèdent d'une connivence aristocratique qu'ils entretiennent en retour, même s'ils font surtout le plaisir du lecteur. Plaisir de l'entente, parfois associé à une sorte de voyeurisme, plaisir qui suppose et nourrit une complicité dans la manipulation perverse de l'autre, ces bons mots lancés au discours direct comme à la volée entrent dans la stratégie du romancier au moins autant, si ce ne n'est plus, que dans celle de l'épistolier.

Ce dernier, en plaçant ses bons mots dans la bouche d'autres énonciateurs, se conforme au code mondain, au bon goût qui préconise qu'on évite de trop visiblement se mettre en valeur, puisque dans la bonne compagnie, on brille d'autant mieux qu'on a moins l'air d'y songer. Le code aristocratique impose de constamment se montrer grand seigneur, sans jamais paraître le vouloir. Le DD, parce qu'il fait jaillir le bon mot comme s'il était spontané, le fait passer pour « naturel ». Non seulement la lettre ne doit pas être le lieu d'une vantardise de mauvais aloi, mais elle est contrainte par les lois de la conversation mondaine. Son style, tel le « négligé » des femmes, n'est qu'une affectation consommée. La lettre ne doit pas sembler apprêtée pour plaire. Et doit plaire quand même. Le roman reproduit cette esthétique aristocratique d'un naturel, pur produit d'un art dont les artifices se dissolvent dans leur propre élaboration, par l'excès de leur raffinement.

Dans la lettre mondaine comme dans le roman par lettres, la parole, pour pouvoir être visiblement donnée en spectacle, doit être déléguée, prétendue assumée par un autre. Ainsi est-ce apparemment afin de valoriser son chasseur que Valmont lui attribue un bon mot. Cette parole rapportée au DD se situe dans la lettre 44 adressée à Mme de Merteuil. Valmont y narre comment il tente de convaincre la camériste de Mme de Tourvel de lui « livrer les poches de sa maîtresse ». Son chasseur étant l'amant de cette femme de chambre, il lui demande son aide. A quoi le chasseur répond :

Monsieur sait sûrement mieux que moi [...] que coucher avec une fille, ce n'est que lui faire ce qui lui plaît : de là, à lui faire faire ce que nous voulons, il y a souvent bien loin.

Pour accréditer sa fidélité de rapporteur, et ne pas se déclarer l'inventeur du propos, Valmont respecte le niveau de langue (« coucher », et non les euphémismes ordinaires, tels « accorder ses bontés », « ses faveurs » pour une femme, « rendre ses hommages », pour un homme). Le DD autorise ici la transgression du tabou de la sexualité. Comme dans le théâtre de Marivaux, il justifie par un registre de langue rattaché à la condition ancillaire, la crudité du propos.

Mais est-ce cette crudité qui en fait le sel ? Ce serait trop simple. C'est ici moins le « dire », trop apparemment destiné à choquer pour véritablement amuser, que le « dit », qui va frapper le lecteur. Cette parole, s'élevant contre une idée communément admise, renverse le pouvoir de l'homme, dont l'activité serait soumise à l'apparente passivité féminine. Celle-ci est du même coup dénoncée comme une comédie, dérobant la toute-puissance des femmes. Mais qui joue la comédie ? Celui qui prétend renverser les rôles traditionnellement attribués à l'un et l'autre sexe, laissant transparaître l'angoisse de la castration ? Celle à qui la lettre contenant ce bon mot s'adresse, et qui se montre, dans la relation érotique, plus agissante qu'agie¹ ? Il n'est pourtant pas certain que Mme de Merteuil soit pleinement et toujours maîtresse du jeu. Elle a beau jouer la comédie avec autant de brio que son correspondant, son pouvoir n'est jamais que celui qu'elle se donne en se mettant adroitement en scène. Mais, telle une héroïne racinienne², et tel Valmont lui-même, elle demeure prisonnière de forces qui la dépassent et déterminent, en profondeur, l'action romanesque. Aussi au travers de la prolifération d'une parole libertine le roman nous conduit-il peut-être paradoxalement, à une

1. Elle montre notamment l'étendue de son pouvoir dans la lettre 10, où elle narre comment elle a allumé une feinte querelle pour ensuite conduire son amant le Chevalier dans sa petite maison.

2. On retrouve d'ailleurs à la base de l'intrigue des *Liaisons* la triangulation de l'amour qui fonde les tragédies raciniennes : Mme de Merteuil aime Valmont qui aime Mme de Tourvel, comme Phèdre aime Hippolyte qui aime Aricie, comme Pyrrhus aime Andromaque qui aime Hector...

vision janséniste de la condition humaine. Car sur la scène des *Liaisons*, les personnages sont écrasés par une sorte de *fatum*. On pourra le nommer « passion », ou « inconscient ». Toujours est-il que ce *fatum* se manifeste dans le dénouement avec éclat.

Trop d'éclat pour qu'on y croie ? Est-ce finalement vers la liberté dans la jouissance, vers la jouissance d'une intelligence souveraine, et débarrassée de ses préjugés que s'ouvriraient *Les Liaisons dangereuses* ? On a accusé le dénouement punissant les méchants d'être postiche, et de faire in extremis rentrer dans l'ordre un roman profondément fauteur de troubles. C'est peut-être vrai. Mais peut-être aussi Laclos a-t-il voulu sincèrement écrire un dénouement édifiant. Si l'œuvre garde finalement le secret de son ultime signification, c'est peut-être parce qu'elle ne se relie à la vie de Laclos que par un lien perdu, un lien qui reste à ce jour secret et échappe à l'emprise du lecteur. Ce militaire scrupuleux, bon père de famille, fut aussi un homme des Lumières, prônant sincèrement l'émancipation des femmes. Sa biographie en fait l'homme d'un seul amour, sa femme Marie-Soulange, qu'il aima jusqu'à sa mort, comme le révèle la correspondance entre les deux époux¹. Or cette relation obscure entre le roman et le romancier, est reproduite et démultipliée par le genre choisi, qui ne donne jamais la parole à l'auteur, qui interdit, par essence, son intrusion dans la narration². On peut aussi considérer que le complexe enchâssement des paroles rapportées ne pouvait que brouiller un message dont l'œuvre se serait voulue porteuse. Quel est donc l'objet des *Liaisons*, qui en justifierait la structure irréductiblement polyphonique ? Que la parole soit rapportée directement ou indirectement, toujours elle apparaît divisée comme l'être qui la profère, comme celui qui la rapporte, ou encore comme chacun de ceux, à qui elle est donnée à lire, et à interpréter. C'est la stratification des significations, leur mouvance, leurs paradoxes, qui font le véritable enjeu de l'œuvre. Autant dire qu'elle construit une scénographie paradoxale dont la particularité est qu'elle fait proliférer l'activité interprétative du lecteur. A un autre niveau, cette activité interprétative est reproduite au cœur du texte, reflétée par les incessants commentaires métadiscursifs, et les explications de texte que suscitent la production et la citation des lettres, lettres en permanence dévoyées, retranscrites, aliénées, détournées, comme le sont aussi les paroles rapportées, comme le sont aussi les êtres, victimes de ces dangereuses liaisons... labyrinthe où le lecteur erre, sans qu'un fil ne lui soit, par quelque Ariane, tendu. Aussi est-ce peut-être l'acte de lecture lui-même qui fait l'objet des *Liaisons dangereuses*. Telle est en tout cas l'hypothèse séduisante de P. Bayard :

1. Plusieurs centaines de lettres où Laclos parle de son emprisonnement à Picpus, de ses campagnes militaires, et exprime son amour pour sa femme et leurs enfants.

2. Sauf dans le lapsus que peut être l'emploi de l'italique.

Le roman de Laclos raconte moins une histoire de libertinage qu'il ne met en scène ; au miroir des échecs d'interprétation des personnages, notre difficulté à le saisir, cela au moyen d'un dispositif qui suscite le vertige. Selon cette interprétation, le roman de Laclos serait l'une des plus belles œuvres jamais écrite sur sa propre lecture¹.

Mais ce « miroir des interprétations » où vient se réfléchir une écriture qui excède, comme toute grande écriture, toute lecture, est aussi, plus généralement, tendu à tout acte d'énonciation rapporté par les lettres, à toute parole au travers de laquelle, sans cesse, une identité saisit en une autre ce qui la divise et la défait.

Violaine Géraud
Université Paris IV-Sorbonne

1. Bayard, 1993, p. 183.