

PHILOSOPHES ET VOYOUS: LES VOIX DES *LIAISONS DANGEREUSES*

Voyou vient-il de voir ou de *voie* ? Dauzat donne les indications suivantes: «1830, Barbier, pop., dér. probable de *voie*, c. à. d. celui qui court les rues, plutôt que forme dial. de *voyeur*, curieux (*voyeux*, XIIe siècle, St-Simon)»

Raymond Queneau:
«Philosophes et voyous»

Dans l'expression «roman à plusieurs voix», il y a le mot «plusieurs», solidement, carrément pluriel (plus), et le mot «voix», que le génie de la langue doue du privilège d'une forme unique au singulier et au pluriel. La Voix, cette essence de la musique, se refuse, dans son écriture, à manifester le nombre. Solo ou chœur, elle se veut indivisible, une.

Les Liaisons dangereuses, comme le mot «plusieurs», est agressivement pluriel, dans le contexte d'un genre où le nom de l'héroïne est habituellement la forme prédominante que prend le titre.

Comme le dit Nancy Miller, «it announces [...] a plural focus and in that sense the primacy of a plot over character, of social event over any human singularity»¹. Certes, le titre met expressément en valeur la pluralité des voix, c'est-à-dire l'interaction entre les personnages, le contraste entre les voix, aux dépens du timbre individuel. Mais pour que le contraste soit

Littératures, n° 7 (1991)

¹. Nancy Miller, *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 116.

réussi, il faut que chaque voix soit juste. Le chœur est la somme des choristes — plus un art de l'ordre.

Dans un registre plus prosaïque, cherchons à justifier l'application de «roman à plusieurs voix» à l'oeuvre de Laclos. Une évidence s'impose: il y a plusieurs voix parce qu'il y a plusieurs personnages qui s'expriment à la première personne. Est-ce suffisant pour constituer un «roman à plusieurs voix»?

Roger Laufer (par exemple) reconnaît l'existence des signes rhétoriques d'une pluralité de voix, mais dénonce l'écart entre les fortes différenciations stylistiques et l'insuffisante différenciation sur le plan intérieur: «Les différentes voix sont un peu trop nettement distinguées par des effets de plume, mais se confondent par le mode de pensée»². Le reproche est très grave: c'est accuser Laclos d'être un artisan, habile à varier les procédés, mais au fond incapable de créer plus d'une première personne. Le procès semble mauvais cependant, à en juger par les réactions généralement extrêmes que les lecteurs ont face aux protagonistes. C'est là un gage du relief des personnages que la perception spontanée et exacerbée de leurs différences par le profane. Mais le procès est mal fondé pour une autre raison plus profonde: il suggère que les «effets de plume» pour accrocheurs qu'ils soient, ne révèlent rien de l'intérieur des personnages. Bien sûr, les personnages principaux ne se découvrent pas naïvement par leur style, mais tout dans leur façon d'écrire est signe de quelque chose, fût-ce intention retorse au lieu de vérité candide. Par exemple, les «sérieusement», «au vrai», etc. qui émaillent les lettres de Valmont et de la Marquise ne sont pas des tics de plume qui nous rappellent mécaniquement quel correspondant nous sommes en train de lire, mais de précieuses indications sur le degré de conscience de leur propre jeu qu'ont les deux grands manipulateurs d'êtres du roman³.

Un premier tour d'horizon des voix du roman ne serait pas complet sans une référence à la caisse de résonance qu'est la société dans laquelle vivent les personnages. Société qui est elle-même un monde de voix: les voix de la rumeur. Comme le note

². Roger Laufer, *Style rococo, style des lumières*, Paris, Corti, 1963, p. 136.

³. Jean-Luc Seylaz, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Droz, 1958, p. 68.

Stewart: «Reputation [...] exists only in words»⁴. «La voix publique», ce singulier collectif, se fraye un chemin sous la plume de plusieurs correspondants, en particulier bien sûr chez les personnages secondaires comme Mme de Rosemonde (Lettre 130). La première personne véhicule alors une troisième personne collective.

C'est à cette voix publique que s'adressent deux voix qui ont prise sur le roman: celle de l'éditeur et celle du rédacteur. Deux voix qui émanent d'une même source: l'auteur. Deux voix qui se contredisent: «Laclos détruit à l'avance l'effet que sa Préface du rédacteur est chargée de produire en garantissant, conformément au lieu commun inlassablement répété par les romanciers d'un siècle qui se défie du romanesque, une authenticité qui seule rend un livre utile»⁵, ainsi que le dit Versini.

L'élément cohérent qui se dégage de ces avertissements contradictoires, c'est le jugement de Laclos selon lequel l'émotion trouble de la curiosité, à travers laquelle l'homme assouvit ses passions par personne interposée⁶, fournira l'incitation à la lecture. Mais il n'est pas indifférent qu'à l'orée d'un tel roman l'auteur se dédouble: première indication d'un autre thème cher au siècle, celui de la polyphonie du moi.

Une tendance de la critique française, pour laquelle les critiques étrangers ont un mépris mêlé d'envie, est le goût du jeu de mots. Le mot «voix» amène son lot de tentations auxquelles nous ne savons pas résister, car si plates que ces homophonies puissent sembler, elles ont une pertinence particulière pour le roman de Laclos. Nous allons donc organiser les quelques remarques suivantes en fonction des rapports entre voix et voie, d'une part, et voix et vois, d'autre part.

Une voix dont tout annonce la présence dans *Les Liaisons dangereuses* est celle du libertinage. Et de cette voix le lecteur, qu'il soit le curieux de l'époque ou un critique superficiel de notre siècle comme Georges Polti⁷, attend une exaltation du

4. Philip Stewart, *Rereadings*, Birmingham, Summa, 1984, p. 234.

5. Laurent Versini, *Oeuvres complètes de Laclos*, Paris, La Pléiade, p. 1165.

6. Carol Blum, «Styles of Recognition as Moral Options in *La Nouvelle Héloïse* and *Les liaisons dangereuses*», *Proceedings of the Modern Language Association*, 88 (1973): 296.

7. Dorothy Thelander, *Laclos and the Epistolary Novel*, Paris, Droz, 1963, p. 73.

plaisir comme valeur suprême. Or, à cette vue s'est opposé Seylaz, dont l'opinion est devenue la doxa en la matière au milieu du XXe siècle. Beaucoup de ses conclusions restent valables aujourd'hui, et entre autres ce qu'il dit sur la place du plaisir dans le code libertin: «Le plaisir apparaît chez eux davantage comme un moyen que comme une fin»⁸. Pour la Marquise et le Vicomte, en effet, le plaisir à aucun moment ne semble apparaître comme un but. Rien de moins hédoniste et jouisseur que leurs complots. Et c'est parce que pour eux le plaisir est une voie vers autre chose que leurs voix ont les traits qui ne cessent d'étonner le lecteur: intelligence, prévision de la réaction d'autrui, conception militaire de la conquête.

Si le plaisir n'est pas but, ce n'est pas bien sûr qu'il cède le rang à l'amour. L'objet qui donne et reçoit du plaisir n'est lui-même que voie. Là encore nous suivons Seylaz: «Pour la Marquise et Valmont, autrui est beaucoup moins un ennemi dont on se venge qu'un moyen d'éprouver son pouvoir, que l'occasion d'une affirmation de soi, de sa liberté, de sa puissance — l'occasion, en d'autres termes, de jouir de sa propre intelligence»⁹. Pour résumer cette phrase riche, et la recentrer sur ce qui nous occupe: autrui est la voie vers la connaissance des limites de son pouvoir. Limites que le libertin prétend vouloir repousser toujours comme le prouve la version de «l'entreprise qui n'eut jamais d'exemple» de Valmont, son projet de conquête de la dévote parmi les dévotes.

En marche vers ses limites, le libertin manipule la voix de ses victimes pour leur faire dire ce qu'il veut entendre: Valmont dicte des lettres à Cécile, force Mme de Tourvel à entrer en correspondance avec lui. Stewart a souligné l'échelle qui mène la Présidente du verbe «écouter» au verbe «répondre» en passant par le verbe «entendre»¹⁰. Plus Mme de Tourvel parle, plus elle devient paradoxalement une voix passive, moulée par les ingéniosités et les sophismes du Vicomte. Valmont sait d'avance les mots qu'il veut entendre de la bouche de la Présidente, et les lui attribue dès la Lettre 6. Il fournit à sa victime ses répliques.

⁸. Seylaz, *op. cit.*, p. 51

⁹. *Ibidem*, p. 104.

¹⁰. Stewart, *op. cit.*, p. 232.

Et cela bien qu'un tel dessein soit une voix sans issue. L'innocence de la Présidente résiste à l'appropriation de sa voix par Valmont. Il peut bien voler des lettres à Mme de Tourvel, elle-même demeure inviolable. Valmont commande ses mots, mais n'a aucun pouvoir sur le grain de sa voix.

La voix, dans un roman épistolaire, c'est aussi ce qui découvre ou dérobe: ce qui donne à voir tout ou partie de la réalité. La voix des deux principaux protagonistes, comme nous venons de le dégager, est impérative: elle dirige l'attention, commande le regard. Elle impose une perspective; elle est donc un: Vois! Sans réplique.

Par exemple, elle peint autrui tel qu'il faut le voir. Brooks a remarqué que "Valmont, and especially the Marquise, excel at portraiture; they use its language of classification and judgment to "dispose" of others, to destroy their freedom, to reduce them to little more than a metaphor for a type of being"¹¹. La voix qui monte fait aussi peu de cas de la personne décrite que de la personne à qui la description s'adresse, et dont elle veut gouverner le regard.

Et cette lutte pour le contrôle du regard existe à son niveau de plus haute intensité entre Valmont et la Marquise de Merteuil. Chacun d'eux veut soumettre l'autre à la contemplation de ses exploits. La Marquise impose à Valmont la vue de son triomphe sur Prévan, et le ton de la réponse de celui-ci témoigne de son impatience de devoir voir (Lettre XCVI). Mais, à son tour, il emploie les mêmes méthodes coercitives envers son alliée, lorsqu'il la force à voir Mme de Tourvel. Une fois de plus on trouve une bonne analyse de ce phénomène chez Seylaz: «L'autre n'est pas convié à être le témoin d'ébats amoureux; il sera un juge, et un public prié d'applaudir l'habileté et de partager le plaisir que procurent des manoeuvres précises et efficaces»¹². Pour obtenir un public connaisseur, capable d'apprécier les finesses du jeu, le libertin doit se soumettre au Vois! de l'autre.

¹¹. Peter Brooks, *The Nobel of Worldliness*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 177.

¹². Seylaz, *op. cit.*, p. 52.

Mais Seylaz nous alerte aussi sur un autre aspect de cette joute. La voix du libertin n'attire pas l'attention tant sur les actes érotiques que sur leurs réverbérations dans la conscience. Ce que la voix donne à voir est précisément de l'ordre de l'invisible, et c'est pourquoi ce médium intangible en est le support parfait. C'est de cela qu'est tissé l'érotisme du livre: «Une scène d'amour simplement vue, décrite ou racontée objectivement, n'est pas érotique. Elle ne le devient que si elle est réduite à son reflet dans une conscience. Et c'est précisément ce seul reflet que les lettres nous donnent»¹³. Ce qui est insoutenable pour le Vicomte et la Marquise, ce qui attise la curiosité du lecteur, ce sont les silences de la voix.

Valmont et la Marquise de Merteuil s'obligent mutuellement à se regarder, mais à un niveau plus intime, c'est à se regarder eux-mêmes qu'ils s'emploient. Et c'est pour cela que la forme épistolaire a des avantages incomparables. Comme le dit encore Seylaz, «c'est grâce à elle que nous voyons le héros «se voir», ce qui est le propre de l'attitude érotique»¹⁴. Plusieurs premières personnes permettent de voir plusieurs narcissismes à l'oeuvre, plusieurs regards qui se croisent, s'évitent, et enfin se retournent vers l'intérieur.

On peut donc dire que Laclos parvient à fondre une double entreprise: écrire le héros qui se voit et voir le héros qui s'écrit. L'autre critique que nous apprécions, Stewart, commence son article en relevant les signes qui indiquent une revendication du statut de narrateur par les héros. L'avenir est pour eux une histoire à raconter, et qui plus est à raconter d'une certaine façon¹⁵. Les deux héros sont donc deux scripteurs qui prétendent façonner le roman à la mesure de leurs désirs. Mais leurs désirs sont incompatibles, malgré leur alliance de surface, et leurs deux premières personnes entraînent donc le récit vers deux histoires différentes. Le récit réel, le roman, est donné par l'irruption de la troisième voix, celle de la Présidente, qui est le seul personnage principal dont Laclos a toujours revendiqué

¹³. *Ibidem*, p. 54.

¹⁴. *Ibid.*, p. 53.

¹⁵. Stewart, *op. cit.*, p. 219-220.

l'invention complète sans équivoque¹⁶. Même si en fait la Marquise et le Vicomte sont également plus des créations de Laclos que des portraits à clef, il n'est pas indifférent que la voix du personnage que le romancier se vante explicitement d'avoir fabriqué soit celle qui remette le récit sous son contrôle.

Car dans la pluralité de voix qui composent le roman, Laclos veut faire entendre la sienne. Ce désir se manifeste dans l'ajout de notes de bas de page, comme celle de la lettre 6 sur laquelle May a attiré notre attention. Comme il le remarque, «Laclos of course dit not have to make Valmont guilty of such a deliberately poor play of words, nor did he have to draw the reader's attention to it by means of a footnote.»¹⁷.

Selon May, l'usage de ces notes est de souligner des traits significatifs chez le personnage et dans sa société. Certes le jeu de mots nous renseigne sur la grossièreté foncière de Valmont, autant que sur les habitudes de dissimulation qu'il partage avec ses contemporains. Mais Laclos pourrait faire confiance au lecteur pour déchiffrer ces sous-entendus sans l'apposition d'une note. Supposer un lecteur bête est une preuve de maladresse de la part d'un auteur, et l'explication de May ne le lave donc pas de ce blâme. Ce que gagne Laclos à inclure de telles notes c'est une voix qui module la littérarité du roman.

Laclos, militaire déçu, est peut-être plus soucieux qu'un autre de ne pas laisser de doute dans l'esprit des lecteurs sur la paternité des *Liaisons dangereuses*. Mais les raisons biographiques nous intéressent moins que les conséquences littéraires. Et ce désir de l'auteur d'être vu dans l'acte d'écrire influence le livre. La prédilection de Valmont pour le double-entendre en est une manifestation. Comme le note May, «Of all the devices of deception, words with a double meaning probably are the most literary»¹⁸. Le procédé se prête parfaitement à l'intention de l'auteur qui est de montrer Valmont expert en duperies. Mais, si d'autres procédés lui permettaient d'atteindre ce but, seul celui-ci lui offrait la possibilité de faire parler deux voix à travers une: la sienne en filigrane de celle de Valmont. Si c'est là ce que Laufer

16. Thelander, *op. cit.*, p. 76.

17. Georges May, «The Witticisms of Monsieur de Valmont», *Esprit Créateur*, III: 186.

18. May, *loc. cit.*: 183.

appelle attribuer un même «mode de pensée» aux différentes voix, nous l'interprétons non comme la faille d'un classicisme où l'artificiel a la part trop belle, mais comme le triomphe de l'ironie.

Laclos affirme encore sa conscience de sa littérarité d'une autre façon: par le maniement de références littéraires. *Clarissa* et *La Nouvelle Héloïse* sont les exemples qu'aucun lecteur ne peut laisser échapper¹⁹. En leur prêtant cette conscience d'imiter des personnages de fiction, Laclos fait sortir ses personnages de la page. Le procédé leur donne une distance vis-à-vis des créatures de papier, ajoute à leur crédibilité. Mais, en intégrant ces références, il multiplie aussi les voix, il crée un effet d'écho, avec tout ce qu'il y a de déréalisant dans ce phénomène physique.

Lorsqu'il y a écho, on ne sait pas d'où vient la voix. Dans la réalité, entendre une voix sans pouvoir localiser sa provenance est toujours une expérience déstabilisante. C'est cet effroi justement que Valmont provoque chez Mme de Tourvel, en manipulant le langage de manière à empêcher qu'elle ne sache d'où viennent les mots. Stewart constate que «Tourvel can no longer sort out who is quoting whom»²⁰ et appelle Valmont un ventriloque.

C'est là une perspective plus complexe sur le thème de la domination des victimes par les bourreaux à travers le langage, et bien qu'on puisse partir dans une direction fructueuse sur la base de la relecture de Stewart de ce motif important, nous voudrions conclure en montrant en quoi Laclos, créateur de plusieurs voix, est bien plus qu'un ventriloque. Nous voulons réclamer le statut de musicien pour le romancier.

Le genre épistolaire semble offrir cette liberté totale à l'auteur de gouverner les entrées en scène des personnages selon sa fantaisie. Dans les termes de Seylaz, «le roman par lettres lui offrait davantage qu'une autre forme, cette ressource: la fréquence variable des apparitions de ses héros. La forme épistolaire permet en effet au romancier de faire apparaître et

¹⁹. Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 93.

²⁰. Stewart, *op. cit.*, p. 234.

disparaître les correspondants sans explication ni préparation.»²¹ Pourtant, le miracle des *Liaisons dangereuses* est qu'il n'entre nul arbitraire dans l'arrangement en séquence des lettres. Les voix sont créées selon une courbe vérifiable graphiquement, mathématiquement. *Les Liaisons dangereuses* répond exactement à cette condition posée en introduction par Thelander: «In order to write an epistolary novel, an author must be able to see that real or fictional letters can be arranged in a series in order to carry the narrative element of a story»²². Que les voix soient réelles ou de fiction, l'élément de composition demeure. Le sens naît de l'arrangement en série, comme l'arrangement des sons crée la musique. Cette expression mathématique de série a donc un fini qu'il nous semble difficile de dépasser. Nous ajouterons simplement que la beauté est dans ce que le dosage est tout entier entre les mains de l'auteur, et tout entier immédiatement présent aux yeux du lecteur. Un art mathématique est ce qui permet le mieux le contrôle de cet esprit de la musique: la voix.

21. Seylaz, *op. cit.*, p. 70.

22. Thelander, *op. cit.*, p. 11.