



Fabula / Les Colloques

« Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir
dans la fiction d'Ancien Régime

Toute-puissance ou impuissance du lecteur : le double effet des annonces des libertins dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos

Antonia Zagamé



Pour citer cet article

Antonia Zagamé, « Toute-puissance ou impuissance du lecteur :
le double effet des annonces des libertins dans *Les Liaisons
dangereuses* de Laclos », *Fabula / Les colloques*, « « Une espèce de
prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien
Régime », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document5738.php](https://www.fabula.org/colloques/document5738.php), article mis en ligne le 31 Août 2018, consulté
le 23 Avril 2024

Toute-puissance ou impuissance du lecteur : le double effet des annonces des libertins dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos

Antonia Zagamé

« Je ne pus me refuser au plaisir de l'interrompre pour l'assurer qu'elle parlait comme un prophète¹. »

Les Liaisons dangereuses sont martelées par les prévisions de leurs victoires par les libertins. Elles peuvent ainsi apparaître, selon Georges Poulet, comme « la vérification d'un calcul » ou « la réalisation d'un programme² ».

Le dispositif du roman épistolaire polyphonique permet que ces prédictions des libertins soient communiquées en détail au lecteur, tout en restant cachées aux autres personnages. Le lecteur possède donc des informations cruciales sur l'action à venir, alors que les victimes des roués sont condamnées à agir sans savoir.

La visée de ce travail est de mieux cerner les effets de lecture créés par cette situation d'asymétrie entre le lecteur et une partie des personnages : à quelle réception donne lieu cette configuration, où le lecteur connaît ce que les libertins projettent, et le connaît à l'insu des autres protagonistes ?

Nous ferons l'hypothèse qu'il existe deux réceptions possibles de cette asymétrie d'informations. Dans les études critiques sur *Les Liaisons dangereuses*, la position la plus répandue est de considérer que cette longueur d'avance sur les personnages suscite un sentiment de supériorité du lecteur, content d'être avec ceux qui savent, et contemplant les autres se laisser prendre au piège. Selon cette interprétation, brillamment défendue par Jean Rousset dans *Forme et signification*³ et très souvent reprise depuis, le lecteur, qui voit avec les libertins, se retrouve, de manière scandaleuse, *du côté* des libertins. Mais nous voudrions montrer que ce dispositif asymétrique peut aussi susciter, *a contrario*, la frustration du lecteur, qui se retrouve réduit à assister à ce qu'il ne peut empêcher, simple spectateur d'un jeu dans lequel il ne peut intervenir. C'est notamment, dans *l'Éloge de Richardson* (1762),

¹ Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], éd. René Pomeau, GF, Flammarion, 1981, Lettre VI, p. 92. Toutes les citations renverront à cette édition.

² Georges Poulet, *Études sur le temps humain, II : La distance intérieure*, « Laclos et Chamfort », Paris, Plon, 1952, p. 74.

³ Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

Fabula / Les Colloques, « « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime », 2018

la réaction de Denis Diderot lisant, non pas *Les Liaisons dangereuses*, mais *Clarissa*, qui met en scène un libertin non moins redoutable et sa victime. L'étude des prolepses libertines des *Liaisons dangereuses* et de leur influence sur la lecture permettra d'expliquer cette dualité d'effets, en éclairant le lien entre les anticipations des libertins et la toute-puissance ou au contraire la fondamentale impuissance du lecteur.

1. De la prévision au projet

Il convient d'apporter d'emblée une précision : le lecteur n'est pas, dans *Les Liaisons dangereuses*, face à de simples prévisions, mais à de véritables desseins. Le « projet » des libertins n'est en effet pas une simple prévision du futur : ils mettent tout en œuvre pour qu'un certain scénario décidé par eux se produise. C'est donc un déplacement par rapport à l'anticipation : les libertins prévoient l'avenir *parce qu'ils le déterminent par leur action*.

En effet, les libertins des *Liaisons* sont sûrs d'avance de leur triomphe. Valmont comme Merteuil envisagent le succès de leur entreprise comme certain, que ce soit la corruption de Cécile de Volanges par vengeance contre Gercourt, ou la séduction par Valmont de la vertueuse Présidente. Ainsi, dès la lettre II, la marquise se délecte en se projetant dans un futur qui montre la réalisation de son projet⁴. Sûre de son plan, elle anticipe le plaisir lié à son accomplissement le lendemain des noces de Gercourt, de même que Valmont prévoit dès ses premières lettres de triompher de Madame de Tourvel⁵.

Sur le point d'entreprendre la séduction de Prévan, la marquise se livre également d'emblée à l'ivresse de la victoire : « Quant à Prévan », écrit-elle, « je veux l'avoir et je l'aurai ; il veut le dire, et il ne le dira pas : en deux mots, voilà notre roman⁶. » Dans cette intrigue secondaire de la troisième partie de l'œuvre, le temps qui sépare la séductrice de l'accomplissement de son but est réduit, et la marquise peut faire la démonstration exemplaire de sa capacité à influencer le cours des événements selon sa volonté.

Le domaine des libertins, ainsi que le rappelle André Malraux, est l'action sur les êtres⁷. L'emprise qu'ils exercent sur autrui s'explique autant par leur capacité à tromper que par leur connaissance du cœur humain. Les calculs et anticipations sur

⁴ « Comme nous nous amuserions le lendemain, en l'entendant se vanter ! Car il se vantera ! » (Lettre II, p. 82).

⁵ « L'amour qui prépare ma couronne hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe. » (Lettre IV, p. 85).

⁶ Lettre LXXXI, p. 271.

⁷ André Malraux, « Préface », *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, 1958.

lesquels reposent leurs manœuvres successives le montrent. Pour faire en sorte que Danceny séduise Cécile, dans la deuxième partie du roman, il leur faut ainsi déterminer ce qui pourrait le rendre plus entreprenant. Faute de l'avoir fait, le plan de la marquise s'enlise et Valmont le lui fait remarquer : « vous auriez pu prévoir que pour un homme jeune, honnête et amoureux, le plus grand prix des faveurs est d'être la preuve de l'amour, et que par conséquent, plus il serait sûr d'être aimé, moins il serait entreprenant⁸ ». Ce conseil décide immédiatement la marquise à découvrir à la mère de Cécile la correspondance existant entre sa fille et le chevalier, afin d'échauffer ce « beau héros de roman⁹ » par des obstacles.

Les personnages des *Liaisons dangereuses* sont donc dotés de capacités d'anticipation très inégales. On observe une asymétrie entre les capacités à prévoir l'avenir des deux meneurs de jeu et celles des autres personnages, Valmont et Merteuil apparaissant à cet égard dans une position de maîtrise qui contraste avec celle des autres, réduits à n'être que les jouets de leurs manigances. Cette asymétrie entre les capacités prémonitoires des meneurs de jeu et de leurs cibles est elle-même à l'origine d'une asymétrie entre le lecteur, qui peut prévoir la suite parce qu'il connaît les projets du couple libertin, et les autres personnages.

Quels sont à présent les effets que cette asymétrie d'informations peut avoir sur la lecture du roman ?

2. Est-on « à la place », donc « du côté » des libertins ?

Pour envisager les effets que ce dispositif a sur la lecture, nous proposons de confronter deux positions différentes, celle de Jean Rousset et celle de Denis Diderot, que nous tenterons de faire dialoguer à deux siècles de distance (1762-1962).

Jean Rousset décrit parfaitement, dans *Forme et signification*, l'homologie qui s'établit dans *Les Liaisons dangereuses* entre la position du lecteur et celle des libertins. Le lecteur du roman épistolaire à voix multiples, écrit-il, est « placé au poste central d'écoute¹⁰ ». Or les deux libertins, eux aussi, occupent cette place privilégiée : ils lisent presque toutes les lettres y compris celles qui ne leur sont pas destinées. Ils sont ainsi en position « de tout savoir », ce qui leur permet, écrit Rousset, « de tout prévoir et de tout conduire¹¹ ».

⁸ Lettre LVII, p. 201.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 98.

Fabula / Les Colloques, « « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime », 2018

Or, cette égalité de savoir qui se crée dans les *Liaisons* entre le lecteur et le couple libertin aboutit, c'est l'hypothèse de Rousset, à une forme de complicité, « complicité avec des monstres, complicité avec le mal¹² », qui explique à ses yeux sa réputation de livre pervers. Comme si le lecteur, du fait qu'il se trouve, dans le roman, à la place du libertin, au sens où il a le même savoir que lui sur le monde du récit, se retrouvait finalement du côté du libertin. Jean Rousset n'emploie pas le terme d'*identification*, mais Vincent Jouve, qui reprend son analyse dans *L'Effet-personnage dans le roman* le fait, lui : à ses yeux, « l'homologie entre les situations informationnelles » du lecteur et du couple libertin « provoque une identification à ces deux figures extrêmes du libertinage¹³ ». Or, cette situation est à l'origine pour Rousset d'un trouble de la lecture : elle nous conduit à rejoindre dans leur position de supériorité les libertins, et à partager d'une certaine façon le malin plaisir qu'ils éprouvent à voir se débattre leurs victimes, aveuglées sur les risques qu'elles courent¹⁴.

Confrontons à présent la position de Rousset à celle de Diderot.

Diderot n'a pas fait, à notre connaissance, d'analyse du roman de Laclos. Mais, dans *l'Éloge de Richardson*, paru en 1762, il s'intéresse beaucoup à un roman de Richardson, *l'Histoire de Clarisse Harlove*, traduit de l'anglais en 1752 par l'abbé Prévost¹⁵, dont le sujet et la trame sont très proches de ceux des *Liaisons*. Shelly Charles a fait apparaître les points communs entre les deux intrigues dans un article paru dans la revue *Poétique* en 2000. Dans les deux cas, « un homme (Lovelace, Valmont), aristocrate, libertin notoire [...], se donne pour défi la séduction d'une femme (Clarisse, Mme de Tourvel) [...] réputée pour sa vertu et sa dévotion. Pour ce faire, il va avouer ses erreurs passées, feindre un projet de conversion, exploiter les soupçons sur ses agissements pour se montrer innocent et même bienfaisant. » Une fois le séducteur parvenu à ses fins, leur victime perd la raison et finit par « mourir de chagrin », tandis que le libertin meurt en duel¹⁶.

Ce résumé dissimule évidemment des différences entre les deux romans, nous y reviendrons. Il fait en tous les cas apparaître un écart, analogue dans les deux œuvres, entre les capacités d'anticipation du lecteur et celles des personnages, puisque le lecteur de *Clarisse* est lui aussi au poste central d'écoute et connaît les

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1998, p. 131.

¹⁴ Le lecteur qui partage le point de vue omniscient du couple libertin saisira par exemple toute l'ironie du contentement que Cécile et Danceny éprouvent à remettre leur sort entre les mains de la marquise et du vicomte : Cécile explique à Sophie dans la lettre XVI que tant qu'elle suivra les conseils de Mme de Merteuil, elle « n'aura rien à se reprocher », Danceny présente Valmont à Cécile comme l'homme qui « sera leur ange tutélaire » dans la lettre LXXV.

¹⁵ *Lettres anglaises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, trad. par l'abbé Prévost, éd. Shelly Charles, Paris, Desjonquères, 1999.

¹⁶ Shelly Charles, « *Clarisse*, ou les dessous des *Liaisons* », *Poétique*, 2000, n° 121, p. 24.

Fabula / Les Colloques, « « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime », 2018

projets de Lovelace, à la différence de Clarisse et des Harlove. Or, tout laisse à croire que Diderot a repéré ce décalage et qu'il est pour lui à l'origine de certains effets de lecture déterminants.

Nous nous appuyerons, pour le montrer, sur un paragraphe situé au début de l'*Éloge*, et qui en est certainement l'un des plus célèbres :

Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : *Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu*. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que j'étais satisfait de moi ! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien¹⁷.

La séquence centrale du passage contient, en italique, des paroles rapportées de Diderot lisant Richardson, qui se surprend à interpeller à voix haute les personnages du roman. Or, si l'on observe ces paroles plus précisément, on se rend compte qu'elles sont en réalité adressées à un personnage dans une situation de tromperie. « *Ne le croyez pas, il vous trompe !* » s'adresse visiblement à un personnage qui ne perçoit pas les mensonges d'un autre et se laisse berner ; tandis que « *Si vous allez là, vous êtes perdu !* », semble s'adresser plus généralement à un protagoniste qui ne perçoit pas le piège qu'on lui tend, et qui par sa conduite s'apprête à y tomber.

Dans les deux cas imaginés par Diderot, le lecteur est donc en avance sur le héros : il connaît le piège dans lequel on essaye de le faire tomber, à la différence du personnage lui-même qui n'identifie pas les manœuvres qu'on dirige contre lui, et prend une mauvaise décision qui va précipiter son sort. Or, ce décalage entre lecteur et personnage est à l'origine d'une tension. La formulation à haute voix par Diderot d'avertissements qui s'adressent au personnage expriment d'une certaine façon celle-ci : le lecteur voudrait intervenir, prévenir le héros, mais il est contraint de réprimer continuellement ce désir destiné à ne pouvoir s'accomplir.

Ici la reconnaissance des erreurs des personnages, des tromperies dont ils sont les victimes, n'inspire pas au lecteur un sentiment de supériorité et une joie maligne, mais suscite un mélange d'appréhension, de crainte – « une agitation perpétuelle », écrit Diderot – et de compassion toujours frustrée. Les paroles qui échappent à Diderot expriment le besoin qu'il ressent de se libérer de cette exaspération.

On peut donc formuler l'hypothèse suivante : l'asymétrie dans le rapport à la prévision entre le personnage et le lecteur suscite ici un mode particulier de

¹⁷ Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 30.

participation du lecteur. Ce mode de participation n'est pas analogue à l'identification puisque, les prévisions du lecteur étant diamétralement opposées à celles du personnage, il ne peut pas partager son état d'esprit, il ne peut pas se reconnaître, se projeter à sa place¹⁸. Pourtant, au rebours de ce qu'on pourrait attendre dans la mesure où il ne peut y avoir réellement identification au personnage, l'implication du lecteur du fait de cette asymétrie se révèle extrêmement forte, au point que Diderot voudrait pouvoir entrer dans la fiction, qu'il oublie que c'en est une : elle lui procure un sentiment de présence concrète, d'intense illusion, qui va le conduire à mobiliser l'image d'un enfant assistant pour la première fois à un spectacle. Cette émotion intense ressentie pour les victimes, pour lesquelles le lecteur tremble et frémit, lui donne l'assurance d'être, sinon à leur place, du moins à leurs côtés : le lecteur se projette à la place d'un spectateur compatissant, d'un bon samaritain puisqu'il voudrait pouvoir intervenir. Diderot, après cette épreuve, est satisfait de lui, il se sent bon et juste.

On voit donc que Diderot n'attribue pas à cette asymétrie dans le rapport à la prévision les mêmes effets sur la lecture que Jean Rousset : pour Rousset, cette avance du lecteur sur le sort de certains personnages ouvre dans *Les Liaisons* la voie à une identification complice avec les personnages des meneurs de jeu, tandis que pour Diderot, cette identification impossible avec les victimes est à l'origine d'une tension dans la lecture, d'une succession d'élans perpétuellement réprimés vers un personnage à qui on voudrait porter secours.

Diderot va revenir de façon implicite, à la fin de *l'Éloge*, à cette situation d'asymétrie et à ses effets sur la lecture lorsqu'il commence un relevé – impossible à clore – des « beaux endroits » des romans de Richardson¹⁹. Les trois passages qu'il relève dans *Clarisse* sont en effet, de manière symptomatique, des endroits du texte dans lequel se fait sentir une asymétrie entre savoir du lecteur et du personnage. Diderot commente en effet la « cent vingt-huitième lettre » du roman, dans laquelle la tante de Clarisse seconde involontairement les vues de son ravisseur et la détermine à faire avec lui le voyage de Londres – tandis que le lecteur, lui, perçoit le piège dans lequel, sans le vouloir, sa tante guide Clarisse²⁰. Le philosophe commente également la « cent vingt-quatrième lettre », adressée par Lovelace à l'un de ses complices dans laquelle s'expose toute la ruse du personnage²¹. Il commente enfin

¹⁸ Voir, à ce sujet, William F. Brewer, « The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading », dans Peter Vorderer, Hans Jurgen Wulff et Mike Friedrichsen (éd.), *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, N. J. : Erlbaum, 1996, p. 107- 127.

¹⁹ « Je m'étais proposé de noter les beaux endroits des trois poèmes de Richardson ; mais le moyen ? Il y en a tant ! », Diderot, *op. cit.*, p. 44.

²⁰ « Je me rappelle seulement que la cent vingt-huitième lettre qui est de Mme Harvey à sa nièce est un chef-d'œuvre ; sans apprêt, sans art apparent, avec une vérité qui ne se conçoit pas, elle ôte à Clarisse toute espérance de réconciliation avec ses parents, seconde les vues de son ravisseur, la livre à sa méchanceté, la détermine au voyage de Londres, à entendre des propositions de mariage, etc. », Diderot, *op. cit.*, p. 45.

Fabula / Les Colloques, « « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime », 2018

la « lettre cent soixante-quinze », qui illustre la duplicité de Lovelace, bête féroce, cannibale, et parfois homme de bien²²...

Comment peut-on expliquer les divergences entre ces deux modèles de lecture, dans lesquels l'écart entre la capacité prémonitoire du lecteur et celle des personnages est à l'origine soit d'un sentiment de toute-puissance (Rousset), soit, au contraire, de profonde impuissance (Diderot)? On peut supposer que l'usage propre que chacun des auteurs fait de ce dispositif explique en partie ces différences. Nous allons voir à présent dans quelle mesure la manière dont Laclos tire parti de ce dispositif semble favoriser un type de réception, celui décrit par Jean Rousset.

3. L'« ironie dramatique » dans *Les Liaisons dangereuses*

Nous ferons l'hypothèse que Laclos tire de cette asymétrie entre les capacités d'anticipation des personnages et du lecteur une ironie constante, ironie dont il est judicieux d'essayer de mieux cerner la nature.

Un rapprochement avec la notion d'« ironie dramatique » peut s'avérer utile avant d'aller plus avant. Voici comment la critique canadienne Catherine Grisé définit, dans un article paru en 1990, cette notion venue des études anglo-saxonnes :

Ce terme littéraire [...] désigne le décalage ouvert dans le texte entre le savoir déficient d'un personnage fictif et le savoir supérieur du spectateur ou du lecteur²³.

Comme l'indique l'adjectif « dramatique », la notion a été d'abord, et est toujours en premier lieu, utilisée pour l'analyse des fictions théâtrales et cinématographiques, et moins pour celle des fictions narratives en prose, même si le critique Wayne C. Booth en a fait l'application à ce champ dès 1974²⁴. Catherine Grisé propose du reste de redéfinir la notion et préfère employer le terme « d'ironie cognitive » qu'elle juge plus adapté à l'analyse de la fiction narrative en prose.

²¹ « J'ai crayonné dans mon exemplaire la cent vingt-quatrième lettre, qui est de Lovelace à son complice Léman comme un morceau charmant : c'est là qu'on voit, toute la folie, toute la gaieté, toute la ruse, tout l'esprit de ce personnage. On ne sait si l'on doit aimer ou détester ce démon. Comme il séduit ce pauvre domestique ! », *ibid.*

²² Diderot, *op. cit.*, p. 46. C'est dans ces deux derniers exemples, où l'intérêt se déporte progressivement du personnage de Clarisse vers Lovelace, qu'on peut percevoir une convergence avec la position de Jean Rousset. Diderot reconnaît les sentiments mêlés que lui inspire le gai, le fou, le brillant Lovelace : « on ne sait si l'on doit aimer ou détester ce démon »... Ici, la proximité avec le personnage du séducteur-meneur de jeu est progressivement à l'origine d'un trouble de la lecture qui n'est pas sans point commun avec celui décrit par Jean Rousset.

²³ Catherine Grisé, « Ironie dramatique ou ironie cognitive ? », *Neophilologus*, n° 74, 1990, p. 353.

²⁴ Wayne Booth, *The Rhetoric of irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

L'ironie dramatique est à distinguer de l'ironie tragique, celle-ci pouvant être considérée comme une de ses sous-catégories. Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, essayant d'articuler les deux notions, montre que l'ironie tragique peut être considérée comme un cas particulier d'ironie dramatique, « où le héros se leurre totalement sur sa situation et court à sa perte, alors qu'il croit pouvoir se tirer d'affaire²⁵ ».

La notion d'ironie dramatique paraît utile pour désigner la position du lecteur qui perçoit des éléments de l'intrigue demeurant cachés au personnage. Elle manque pourtant de précision, puisqu'elle englobe dans la catégorie de l'ironie tout décalage entre les informations du lecteur et celles du personnage, alors que tous ne donnent pas nécessairement lieu, nous semble-t-il, à une exploitation à proprement parler « ironique ». Par exemple, l'avance du spectateur sur le personnage se retrouve dans de nombreux thrillers où elle suscite essentiellement de la tension et du suspense. Nous ferons pour notre part l'hypothèse que, pour que le spectateur, ou le lecteur, ressente effectivement, dans une telle situation, de l'ironie, il faut que l'auteur active cet effet par certains moyens : il faut que l'aveuglement, les méprises, les faux comptes du personnage fassent l'objet d'un soulignement narquois, moqueur, qu'il y ait en somme un élément déclencheur d'une appréciation ironique.

Nous voudrions montrer que, dans *Les Liaisons dangereuses*, le décalage entre le savoir du lecteur sur le futur et celui des personnages dupés par les libertins donne précisément lieu à ce type d'exploitation proprement ironique. Deux procédés en sont particulièrement emblématiques dans l'œuvre de Laclos :

- *le double sens ironique* : la dupe des libertins tient des propos à double sens, l'un de ces sens étant la description exacte de ce qui va lui arriver sans qu'il le remarque ;
- *l'antiphrase ironique* : le personnage dupé prévoit à travers ses propos un avenir exactement opposé à celui qui l'attend.

3.1. Le double sens ironique

La présence du double sens dans les propos des naïfs est un des signes les plus manifestes de l'exploitation proprement ironique à laquelle donne lieu dans *Les Liaisons* l'accès inégal des personnages à l'avenir.

Ces doubles sens involontaires sont du reste souvent signalés de manière narquoise par les libertins eux-mêmes. Dès le début de la séduction de la

²⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1987, article « Ironie ».

Fabula / Les Colloques, « « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime », 2018

Présidente, Valmont décèle ainsi son sort futur dans les propos qu'elle tient, comme il l'explique à la Marquise à la fin de la lettre VI :

Vous ririez de voir avec quelle candeur elle me prêche. Elle veut, dit-elle, me convertir. Elle ne se doute pas encore de ce qu'il lui en coûtera pour le tenter. Elle est loin de penser qu'en *plaidant*, pour parler comme elle, *pour les infortunées que j'ai perdues*, elle parle d'avance pour sa propre cause. Cette idée me vient hier au milieu d'un de ses sermons, et je ne pus me refuser au plaisir de l'interrompre, pour l'assurer qu'elle parlait comme un prophète. Adieu, ma très belle amie. Vous voyez que je ne suis pas perdu sans ressource²⁶.

Le personnage de la Présidente, qui espère secrètement obtenir la conversion de Valmont (projet qu'elle exposera plus en détail à Mme de Volanges dans la lettre VIII), prend ici la défense des femmes que le libertin a perdues. Or, Valmont fait mesurer à la Marquise toute l'ironie de la situation : Madame de Tourvel ne se doute pas qu'elle trouvera bientôt sa place dans cette catégorie et qu'elle parle en réalité pour elle-même...

Nous sommes ici tout près du double sens caractéristique de l'ironie tragique, contenu à son insu dans les propos d'un héros dont le spectateur prévoit le sort funeste : lorsque l'Œdipe de Sophocle annonce le châtement qui attend le coupable du meurtre du roi de Thèbes Laïos, il ne se doute pas qu'il parle pour lui-même. Mais ici, dans *Les Liaisons dangereuses*, ce double sens est exploité dans une perspective qu'on pourrait dire comique ou humoristique (même si ce comique n'est pas sans violence) : si Valmont se prête ainsi à déceler la manière dont les propos de sa cible annoncent à son insu son sort, c'est pour l'amusement de sa destinataire (« Vous ririez ... ») et pour la rassurer quant à sa fidélité aux principes du libertinage (« vous voyez que je ne suis pas perdu sans ressource²⁷ »).

On observe une variante de cette situation dans *Les Liaisons*, lorsque la production du double sens ironique, de passive, devient active. Ce double sens que Valmont décèle à son insu dans les propos de la Présidente, il peut en effet en faire usage volontairement dans les lettres qu'il lui adresse : le double sens indique alors le sort réel qui attend la Présidente sans qu'elle s'en doute. La possibilité d'une double entente est destinée à amuser la marquise et à lui montrer sa capacité à tromper ; elle est par ailleurs évidemment perçue par le lecteur qui est le destinataire indirect de cette ironie. L'exemple paradigmatique de cet usage du double sens par le libertin est la lettre XLVIII, la fameuse lettre d'amour écrite sur la croupe d'Émilie, qui possède de bout en bout un double système de référents. « Quoi ! Ne puis-je donc espérer que vous partagerez quelque jour le trouble que j'éprouve en ce

²⁶ Lettre VI, p. 92.

²⁷ Voir sur ce point l'analyse inspirée de Pierre Bayard dans *Le Paradoxe du menteur : sur Laclos*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 75.

moment²⁸ ? », écrit Valmont à la Présidente, en jouant sur le mot « trouble », qui semble désigner l'émotion amoureuse, mais qui fait en réalité allusion au plaisir physique éprouvé durant cette nuit passée avec Émilie. Les deux sens cohabitent, l'un que nous percevons comme trompeur et qui s'adresse à la Présidente, l'autre qui est perçu comme exact par Mme de Merteuil et qui est destiné tout à la fois à l'amuser et à la rassurer : son souhait est uniquement d'amener la Présidente à partager avec lui cette jouissance.

3. 2. L'antiphrase ironique

Dans ce deuxième cas de figure, un personnage anticipe à travers ses propos un sort exactement opposé à celui qui l'attend : de tels exemples de prédictions parsèment la correspondance des dupes.

On en trouve un exemple particulièrement savoureux sous la plume de Madame de Tourvel lorsqu'elle rapporte à Mme de Volanges, dans la lettre XXII, la scène de charité à laquelle a participé Valmont. Mme de Tourvel écrit que cette scène montre à ses yeux chez Valmont « le projet formé de faire du bien ». Le lecteur lui, est au courant depuis la lettre IV du véritable projet, du « sublime projet », de Valmont qui consiste en réalité à séduire la pieuse Mme de Tourvel... Mme de Volanges elle-même avait fait de Valmont dans la lettre IX un homme à projet (« jamais, depuis sa plus grande jeunesse, il n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fut malhonnête ou criminel²⁹ »). La reprise par la Présidente de ce terme, rattaché à une intention charitable ou altruiste, ne peut donc apparaître pour le lecteur que comme le signe d'un aveuglement complet sur le « projet » du libertin.

Cette situation elle aussi offre une possibilité de variante lorsque l'ironie, de passive, devient active. Il est en effet fréquent que les libertins persiflent leurs dupes en leur mentant d'une manière flatteuse sur le sort qui les attend³⁰. Ainsi Valmont s'amuse-t-il à glisser dans sa correspondance à destination de la Présidente des prédictions exactement contraires au sort qu'il lui réserve. Les lettres qu'il lui adresse comportent toutes un serment de l'aimer à jamais. Dans la lettre LXVIII, Valmont écrit ainsi à Mme de Tourvel : « je renouvelle à vos pieds le serment de vous aimer toujours³¹ » ; dans la lettre LXXXIII : « vous êtes, vous serez toujours l'objet le plus

²⁸ Lettre XLVIII, p. 180.

²⁹ Lettre IX, p. 96.

³⁰ Dans *Le Siècle du persiflage*, Elisabeth Bourguinat cite du reste en exemple le persiflage auquel se livrent les roués avec leurs victimes dans *Les Liaisons dangereuses*, prenant notamment pour exemple la lettre XLVIII (Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, 1998).

³¹ Lettre LXVIII, p. 225.

cher à mon cœur » ; dans cette même lettre LXXXIII, Valmont va jusqu'à se défendre d'être un libertin et s'écrie : « et vous avez cru que j'étais cet homme-là, et vous m'avez craint³² ! » La phrase est calculée pour que Mme de Tourvel la croie sincère, mais, plus sûrement encore, pour que Mme de Merteuil (comme le lecteur) en mesure toute l'éclatante ironie³³.

Nous ne sommes pas éloignés, une fois encore, de l'ironie tragique. Dans son discours d'ouverture, l'Œdipe de Sophocle se présente de la façon suivante aux spectateurs : « Moi, Œdipe, celui dont tous disent la gloire³⁴ ». On peut y voir un exemple paradigmatique de l'ironie tragique : le personnage ne sait pas encore la déchéance qui l'attend, alors que le spectateur, qui prévoit son sort, perçoit toute l'ironie antiphrastrique de son propos. La différence est que, dans *Les Liaisons dangereuses*, nous sommes invités à apprécier de telles antiphrases ironiques par les meneurs de jeu comme un persiflage, cruel sans doute, mais drôle, les libertins appréciant particulièrement de voir leurs victimes entièrement leurrées³⁵.

L'éclairage moqueur porté sur ces antiphrases par les roués, et le registre même de situations dont elles relèvent, nous éloignent donc à nouveau de l'ironie tragique, même si les procédés semblent relativement analogues. L'ironie, active ou passive, suscitée par le double sens ou l'antiphrase semble ainsi destinée, dans *Les Liaisons dangereuses*, à produire un effet au moins humoristique, ne serait-ce que parce que c'est le cadre d'appréciation fourni par les libertins.

On peut toutefois se demander si, dans *Les Liaisons dangereuses*, cette ironie comique, permise par l'écart entre les capacités prémonitoires des lecteurs et celle des personnages, n'est pas davantage le fait de la première partie du roman. Celle-ci est en effet marquée par l'ignorance parfaite par les dupes du sort qui les attend, ce qui permet sans aucun doute les plus beaux effets de double sens et d'antiphrase. Par ailleurs, dans cette partie, le lecteur ne mesure pas encore les conséquences qui résulteront pour leurs victimes des projets de séduction des libertins : il prévoit le risque qu'elles courent, mais peut-être pas des conséquences aussi funestes.

Pourtant, si l'on envisage le roman dans sa globalité, on se rend compte que chacune des parties recèle en réalité sa part d'ironie comique. Dans la deuxième partie du roman, Valmont étant revenu à Paris, le lecteur lit les lettres d'amour qu'il envoie à la Présidente et perçoit la manière dont il persifle sa dupe ; par ailleurs, des antiphrases particulièrement appuyées apparaissent dans la correspondance de Cécile et du chevalier, séparés du fait de la découverte de leur idylle, à propos de

³² Lettre LXXXIII, p. 276 et 274.

³³ Pierre Bayard décrit avec beaucoup de précision ce mécanisme dans *Le Paradoxe du menteur* (op. cit.).

³⁴ Sophocle, *Œdipe roi*, éd. Jean-Paul Savignac, La Différence, 2006, p. 43.

³⁵ Valmont lui-même s'amuse à placer de telles antiphrases ironiques sous la plume de Danceny ou Cécile lorsqu'ils leur dictent leurs lettres, comme par exemple la lettre CXVII.

leur nouvel « ami » Valmont et de l'aide précieuse qu'il va leur apporter... Dans la troisième partie du roman, le ton est moins léger : la Présidente en fuyant Valmont entame une correspondance avec Mme de Rosemonde, qui révèle sa souffrance amoureuse. Le sort de Cécile commence à être scellé puisque Valmont l'a séduite. Pourtant, dans le développement de chacune de ces deux intrigues, l'ironie comique n'est pas absente. Elle réapparaît dans les lettres que Valmont dicte à Cécile pour Danceny : « Oh, vous avez là un bien bon ami je vous assure, il fait tout comme vous feriez vous-même³⁶ ». L'ironie est également sensible à la fin de la troisième partie du roman dans l'épisode de la feinte maladie et de la feinte conversion de Valmont. Cet épisode donne lieu à plusieurs lettres férocement drôles de Valmont au père Anselme et à Mme de Tourvel sur l'action de la « force plus qu'humaine » qui explique son retour vers la religion³⁷. Le fait que la Présidente comme Mme de Rosemonde se leurrent absolument sur la situation est également ironiquement souligné : au lieu de craindre pour elle-même, la Présidente craint pour Valmont le danger de sa maladie, et consulte pour lui son propre médecin ! Un passage de la lettre CXIV traduit cet aveuglement sur son sort : « Enfin, sans croire aux pressentiments, je suis depuis quelques jours d'une tristesse qui m'effraie. Ah ! Peut-être suis-je à la veille du plus grand des malheurs³⁸ ! ». Les pressentiments de Mme de Tourvel se révèlent particulièrement trompeurs puisqu'elle craint la mort de Valmont par désespoir amoureux – ce qui est en réalité le sort qui l'attend, elle. Pourtant, l'ironie comique recèle ici à l'évidence beaucoup de cruauté : si Mme de Tourvel s'aveugle autant sur Valmont, c'est qu'elle l'aime. La quatrième partie est moins riche en ironie comique puisque le décalage entre lecteurs et personnages se réduit pour finalement disparaître : c'est la partie de la révélation, où les dupes rejoignent enfin le niveau d'informations des autres personnages et comprennent qu'elles ont été jouées³⁹. Pourtant, l'échelonnement des moments où les différents personnages apprennent tour à tour la vérité permet encore quelques effets d'ironie, les lettres de Danceny, devenu l'amant de Merteuil, à Valmont ou à la marquise elle-même, traduisant encore son naïf et délectable aveuglement sur l'amour qui le lie à sa tendre « amie ». Ce qui l'emporte, c'est pourtant sans aucun doute la noirceur du dénouement : la découverte de la vérité par chacun des personnages a pour conséquence la mort (celle de Valmont, tué par Danceny instruit de ses procédés envers lui, celle de la Présidente, de désespoir amoureux, celle de Cécile s'enfermant au couvent pour être religieuse, sort qui peut apparaître comme une mort au monde). Les conséquences funestes des tromperies jouées par

³⁶ Lettre CXVII, p. 381.

³⁷ Lettre CXX, p. 386.

³⁸ Lettre CXIV, p. 373.

³⁹ Mme de Tourvel est instruite dès la lettre CXLIII, Danceny à partir de la lettre CLXII, et l'on voit Cécile prendre la décision d'être religieuse dans la lettre CLXX.

les libertins aux autres personnages apparaissent alors, et l'ironie semble changer de registre pour basculer vers la gravité tragique.

Y a-t-il un point de basculement dans l'œuvre à partir duquel l'ironie change de nature ? Pour ce qui concerne le personnage de Mme de Tourvel, il est possible de situer ce pivot à la chute de la Présidente : à partir du moment où elle est séduite par Valmont, le lecteur n'a plus d'espoir que l'héroïne puisse échapper à son sort.

L'ironie antiphrastrique est en un sens à son comble. La belle âme de la Présidente atteint alors grâce à l'amour « le bonheur parfait⁴⁰ », elle abandonne toute défiance envers Valmont dont elle évoque l'âme « tendre et généreuse »... Or, nous savons que son abandon est imminent. Mais ici, le contraste entre sa parfaite ignorance et la révélation qui l'attend donne lieu à une tension telle qu'elle rend de la vigueur à l'hypothèse de Diderot : l'anticipation du coup subit qui va la frapper suscite une émotion qui ne saurait cette fois se dissiper à travers la plaisanterie. On retrouve ici, en un sens, la conjugaison de savoir et d'impuissance décrite par Diderot : le lecteur sait pertinemment ce qui va arriver, mais il ne peut rien faire pour l'empêcher, et son savoir est frappé du sceau de l'impuissance.

Nous avons entièrement laissé de côté dans notre analyse le troisième fil narratif contenu dans *Les Liaisons*, qui concerne la relation entre les membres du couple libertin. Michel Delon en résume l'enjeu de la façon suivante : « La complicité de Valmont et Merteuil, fondée sur une ancienne liaison, résistera-t-elle à la divergence des intérêts⁴¹ ? ». Ce fil narratif ne peut toutefois être appréhendé, ainsi que les deux autres, comme la réalisation d'un programme annoncé à l'avance : or, c'est précisément ce dispositif, et le type de réception qu'il engendre, qui sont au centre de notre analyse. Reste que le lecteur s'adonne également à des anticipations sur l'aboutissement de cette relation entre les deux libertins : là encore, Laclos laisse à son lecteur une certaine longueur d'avance par rapport à ses personnages, et l'on peut constater que l'ironie frappe aussi les libertins, pris au piège de leurs pièges⁴².

Nous avons cherché à déterminer quelle émotion suscitait, dans *Les Liaisons dangereuses*, l'asymétrie entre les personnages dans le rapport à la prévision, qui

⁴⁰ Lettre CXXXII, p. 422.

⁴¹ Michel Delon, P.-A. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, PUF, 1986, p. 5.

⁴² C'est assez frappant dans le cas de Valmont : en réalisant son projet, Valmont lui aussi se retrouve, dans une certaine mesure, dans la position de la dupe, de celui qui s'illusionne sur lui-même, et Mme de Merteuil décèle ce point d'aveuglement dès la lettre X : « Je dis l'amour, car vous êtes amoureux » (Lettre X, p. 98). Il se retrouve dès lors lui-même dans une position somme toute analogue à celle du personnage tragique qui tient sans s'en rendre compte un discours de vérité sur lui-même et annonce son propre sort. Les analyses de Pierre Bayard dans *Le Paradoxe du menteur* montrent que lorsque Valmont évoque Mme de Tourvel et le sort qui l'attend, on peut en réalité considérer qu'il parle de lui-même : « les formules qu'il croit s'appliquer à l'autre le prennent d'abord lui-même pour référent » (Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 145). Ainsi, lorsqu'il martèle son projet de la rendre amoureuse en l'arrachant à ses principes, cela peut dans une certaine mesure s'appliquer à lui-même, si on substitue les principes religieux aux principes libertins... Il y a donc une ironie assez manifeste qui se retourne contre le séducteur lui-même, et qui apparaît en sourdine à la relecture du roman : lui aussi est l'objet passif de doubles sens et d'antiphrases qu'il ne peut entendre, mais que sa complice nous incite à déceler.

Fabula / Les Colloques, « « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime », 2018

aboutit au partage par le lecteur des capacités prémonitoires des libertins. Nous nous sommes appuyée sur deux modèles d'interprétation, l'un trouvé chez Jean Rousset analysant Laclos, et l'autre chez Denis Diderot prenant lui appui sur Richardson. L'effet identifié par Rousset est une identification complice avec les meneurs de jeu, et celui identifié par Diderot au contraire une tension compatissante en faveur des victimes. Il nous semble que dans *Les Liaisons* le montage ironique de la parole des dupes, qui redouble le cadre d'interprétation des libertins, réduit et parfois neutralise la sympathie en faveur des victimes : ce montage ironique fait alors prédominer un modèle (celui de Jean Rousset) sur l'autre (celui de Diderot), même si le rapport s'inverse à la fin du roman.

Nous voudrions finir en caractérisant un peu mieux la nature de l'ironie que Laclos tire de cet inégal accès des personnages à l'avenir.

Premièrement, cette ironie est plus précise que ce que désigne le phénomène d'« ironie dramatique » : il y a un soulignement des méprises des dupes qui suscite dans *Les Liaisons* la perception en propre d'une ironie, que l'on ne décèle pas dans toute fiction reposant sur un décalage entre le savoir des lecteurs et celui des personnages. D'une certaine façon, on pourrait dire que *Les Liaisons* ne pratiquent pas tant une ironie dramatique au premier degré, qui fait frémir, trembler... qu'une ironie dramatique au second degré, qui est soulignée de manière humoristique.

L'ironie des *Liaisons* se rapproche de l'ironie tragique qui se manifeste par des figures comme le double sens ou l'antiphrase. Mais l'effet que Laclos tire de cette ironie n'est pas essentiellement tragique, ou l'est en sourdine, les méprises et faux comptes des protagonistes donnant lieu dans la plus grande partie du roman à un soulignement humoristique.

Pourtant il y a un moment pivot où cette ironie change de nature, où sa perception ne suscite plus un détachement impitoyable à l'égard des personnages de dupes, mais une sympathie pour eux qui nous fait éprouver frayeur et pitié, ce qui nous rapproche de la gravité tragique. C'est le cas pour Mme de Tourvel, mais il n'est pas sûr qu'un tel effet de proximité se produise avec Cécile. Le dispositif ironique se retourne ici aux dépens des libertins et l'on se retrouve face à un registre de réactions proche de celui décrit par Diderot dans *Clarisse*.

On pourrait donc dire qu'on retrouve chez le lecteur des *Liaisons* pour partie le sentiment de jouissance décrit par Jean Rousset, mais aussi pour partie celui de frustration décrit par Diderot. Comment expliquer *in fine* cette dualité ? On pourrait considérer bien sûr que c'est la manière différente dont cette situation d'asymétrie est traitée à l'un et l'autre bord de l'œuvre, qui va modifier les réactions du lecteur. Mais on pourrait aussi considérer qu'il est possible pour le lecteur de se situer alternativement à l'une ou l'autre place : le lecteur peut être content d'être avec

ceux qui dominent ; et heureux en même temps de jouer les chevaliers blancs, d'être celui qui pourrait sauver ceux qui ne savent pas. Il peut dans le fond être tenté d'occuper les deux places en même temps. Et en ce sens, ce que décrivent respectivement Rousset et Diderot, ce pourrait donc être deux réactions possibles à cette asymétrie d'informations, plutôt que deux réactions différentes devant deux usages différents du même dispositif.

PLAN

- 1. De la prévision au projet
- 2. Est-on « à la place », donc « du côté » des libertins ?
- 3. L'« ironie dramatique » dans Les Liaisons dangereuses
 - 3.1. Le double sens ironique
 - 3.2. L'antiphrase ironique

AUTEUR

Antonia Zagamé

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Poitiers