

5-12-2019

La Marquise de Merteuil : le corps, le voile, l'écriture

Clara Matet
clara.matet@uconn.edu

Recommended Citation

Matet, Clara, "La Marquise de Merteuil : le corps, le voile, l'écriture" (2019). *Master's Theses*. 1367.
https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/1367

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at OpenCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of OpenCommons@UConn. For more information, please contact opencommons@uconn.edu.

La Marquise de Merteuil : Le corps, le voile, l'écriture

Clara Matet

Master 1 Lettres Modernes, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2018

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the

Requirements for the Degree of

Master of Arts

At the

University of Connecticut

2019

Copyright by

Clara Matet

2019

APPROVAL PAGE

Master of Arts Thesis

La Marquise de Merteuil : Le corps, le voile, l'écriture

Presented by

Clara Matet

Master 1 Lettres Modernes, 2018

Major Advisor _____
Roger Célestin

Associate Advisor _____
Anne Berthelot

Associate Advisor _____
Eliane Dalmolin

University of Connecticut
2019

Note — L'abréviation "LD" dans les notes renverra à l'édition du roman suivante : Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Préface et notes de Michel Delon, Paris, Éditions LGF, Poche, 1975.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I - GENRE, FEMMES, ÉCRITURE.....	6
A. La Marquise de Merteuil et l'écriture féminine.....	7
1. <i>Entre comparaisons et différences.....</i>	<i>7</i>
2. <i>L'écriture féminine sentimentale.....</i>	<i>12</i>
B. Le roman, la femme et la Marquise.....	14
1. <i>Paradoxes de genre : femmes et roman au XVIIIème siècles.....</i>	<i>14</i>
2. <i>La Marquise au sein et en dehors du roman.....</i>	<i>15</i>
C. La Marquise comme étendard du projet éducatif féminin de Laclos ?.....	18
CHAPITRE II - VOIR, VOILER, COMMUNIQUER LE CORPS.....	22
A. Mythes et représentations du corps féminin dans le roman du XVIIIème siècle.....	24
B. Les yeux de la Marquise.....	28
1. <i>L'oeil comme une arme.....</i>	<i>28</i>
2. <i>Du danger d'être lectrice.....</i>	<i>32</i>
C. Les raffinements de la communication non verbale : le voile.....	34
CHAPITRE III - PERVERTIR LE VERBE ET LE CORPS POUR ÊTRE LIBRE.....	37
A. Combattre l'illusion du mot	38
B. Une identité hybride	43
C. Renversement, liberté et exil	46
CONCLUSION.....	50
BIBLIOGRAPHIE	52

INTRODUCTION

“Aut futue aut pugnemus¹”, dit Fulvie à Auguste dans l’oeuvre de Martial. Pascal Quignard², dans une appropriation toute personnelle des *Liaisons dangereuses*, remet ces mots dans la bouche des libertins de Laclos mais inverse les rôles. L’injonction de Fulvie devient celle de Valmont et la réponse d’Auguste, celle, fameuse, de la Marquise. Autrement dit : “Hé bien ! La guerre.” Pascal Quignard, possédant une connaissance très intime de l’ouvrage de Laclos³, écarte les questions morales habituellement posées au roman et singularise la Marquise de Merteuil, en lui attribuant la puissance d’un cri, et le refus du bruit de la langue courante, parce que lui préférant la violence de la guerre ou bien celle du silence.

Personnage peut-être le plus célèbre du roman de Choderlos de Laclos, la Marquise de Merteuil, entre scandale et séduction mythique, n’a de cesse de susciter réflexions et créations. Aristocrate libertine, matérialiste et conquérante, comme les héros sadiens, elle considère les hommes comme des trophées et c’est avec une facilité déconcertante qu’elle maîtrise le langage des mots et des corps. C’est d’ailleurs de son corps à elle qu’il s’agit ici. Selon André Malraux⁴, chaque personnage de Laclos ne vit que par son ton, n’est que ton.” Suivant cette remarque, chaque acte des libertins, chaque mouvement ne peut passer que par le langage. La communication non verbale peut-elle alors exister, être analysée dans un roman épistolaire ? Pour Bourdieu “le corps fonctionne [...] comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu’on le parle, un langage de la nature, où se trahit

¹ “Baise-moi, ou c’est la guerre.” Martial, *Épigrammes*, Livre XI, Chapitre 10, traduites du latin par Dominique Noguez, Éditions de la Différence, coll. « Orphée », Paris, 1989, Arléa, 2001.

² Pascal, Quignard, *Le Sexe et l’effroi*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2011, p. 260.

³ Il imaginera d’ailleurs une fin alternative aux *Liaisons dangereuses* dans son ouvrage suivant, *La Haine de la musique*.

⁴ André Malraux, “Préface”, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, 1958, p. 12.

le plus caché et le plus vrai à la fois [...]»⁵ Or, la Marquise déconstruit cette opposition, en feignant d’être parlée par son corps et en adoptant un langage corporel, interprétable seulement par petit cercle d’initiés. Ce petit cercle, c’est celui des libertins. Le corps de la Marquise se précise donc, c’est le corps d’une femme, libertine, au XVIIIème siècle. À ce sujet, Marcel Hénaff remarque que “Il s’agit là d’un souci qui travaille et traverse toute la modernité (...) le corps est désigné comme le foyer de tous les enjeux qui règlent le partage des forces, des pouvoirs et des codes.”⁶

Ce corps qui parle, il s’habille, il se met en valeur ou il se cache. C’est pourquoi c’est sous le prisme du voile, vêtement hautement associé au corps et à la séduction féminine que nous avons choisi d’associer le corps de la Marquise. Ce voile, c’est au sens propre celui d’un habit, qui “ne laisse rien voir et pourtant fait tout deviner” comme le dit la Marquise⁷. Le voile est aussi un des outils de l’écriture libertine. On pense à l’ensemble des figures de rhétorique comme la métaphore, l’euphémisme, la métonymie... Casanova, dans un magnifique exemple de “voile” littéraire nous dit à propos d’une éjaculation : “J’ai excité toute sa reconnaissance (...) lui faisant recueillir mon âme fondue dans le creux de sa belle main.”⁸ On voit que le voile figure l’érotisme par l’attente qu’il produit. Il y a des degrés de voile linguistique. Même chez les auteurs libertins les plus “crus” comme Sade on observe un usage raisonné de l’obscénité et du voile, pour faire rire le lecteur ce qui établit une relation de complicité. Celle-ci existe aussi chez Laclos et prend forme dans un cadre épistolaire de l’écriture, où le lecteur, mis en position de voyeur, a accès aux différents pans de ce “voile”, entrant dans l’intimité des personnages et connaissant à l’avance les plans machiavéliques de la Marquise. L’écriture de la Marquise de Merteuil s’appuie donc sur le socle du discours libertin

⁵ Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977, p. 54.

⁶ Marcel Hénaff, *Sade, L’Invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978. p.15.

⁷ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.81.

⁸ Jacques Casanova, *Histoire de ma vie*, tome II, 1744-1750, Chapitre 7, Bibliothèque de la Pléiade, n° 132, 2013, p. 426.

utilisant les ressorts du corps, de la séduction, entre nudité et voile. Elle maîtrise l'art de feindre le dévoilement de ses émotions avec son corps ainsi qu'avec ses mots. De ce fait, la possibilité d'un accès direct et clair à son discours est mise à mal. Pour poursuivre la métaphore des tissus, ni les personnages, ni les lecteurs ne sont certains de pouvoir vraiment accéder à "l'ourlet" de son discours.

L'action des *Liaisons Dangereuses* de Laclos se situe dans la société aristocratique du XVIIIème siècle. Elle prend pour point de départ le désir de vengeance de la Marquise de Merteuil vis à vis du Comte de Gercourt, l'ayant quittée avant le début du roman. Libertine, la Marquise doit nécessairement user de duplicité et de tromperie du fait de son statut social (aristocratique), matrimonial (elle est veuve) et de son sexe. Pour déshonorer le Comte de Gercourt, elle entend utiliser les capacités de son ami libertin, le Vicomte de Valmont pour séduire et "éduquer" aux principes du libertinage la promise de Gercourt, la jeune Cécile Volanges. Le Vicomte quant à lui, s'est mis en tête de séduire la prude Présidente de Tourvel pour gagner le défi jeté par la Marquise : s'il parvient à ses fins, il obtiendra ses faveurs. Mais le Vicomte, pris à son propre jeu, finit par enfreindre la règle première du libertin : ne pas tomber amoureux. Malgré son succès, il subit les foudres de la Marquise, qui refuse comme convenu de se donner à lui. Valmont, vaincu à l'issue d'un duel avec le Chevalier Danceny, amoureux de Cécile, confie dans un dernier remord toute sa correspondance à celui-ci qui la rend public. La "véritable" nature de la Marquise est alors rendue publique aux yeux du monde. Défigurée par la petite vérole, déshonorée, elle n'a d'autres choix que de fuir en Hollande.

Cette fin a fait couler beaucoup d'encre au moment de la rédaction du roman et encore au sein de la critique aujourd'hui. Elle semble, à première vue, celle d'une punition morale par l'opprobre dont seules les femmes sont sujettes. Pourtant, cette punition est presque trop "claire" et suscite l'interrogation, au regard de tout le parcours de la Marquise de Merteuil. Laclos punit-il son personnage parce qu'il le veut ou parce qu'il le doit ? La punition (humiliation, maladie, exil)

semble correspondre à un champ de représentation et aux attentes de la société du XVIIIème siècle qui condamne sévèrement “l’immoralisme” des femmes. Pourtant, Madame de Volanges nous apprend au détour de la lettre CLXXV⁹ la fuite de la Marquise pour la Hollande. Haut lieu du libertinage, ce choix de pays pour la Marquise n’a rien d’anodin et laisse entrouverte la possibilité pour elle d’une liberté qu’elle n’a pas dans l’espace français. S’il s’agit de liberté plus que de punition, l’interprétation de l’intention de l’auteur change du tout au tout. Elle dépasse la simple défense du libertinage et concerne la place de la femme et son rapport à l’écriture. Mais quelle est donc exactement la nature de cette liberté que semble chercher la Marquise en sortant du territoire, à la fois romanesque et parisien ? Est-elle celle d’un sexe dans l’écriture ou simplement celle d’une écriture qui lui est propre ?

Pour répondre à ces questions, il nous a semblé intéressant d’analyser la Marquise à l’aune de théories plus contemporaines de l’écriture, estimant qu’une telle confrontation permet de saisir ce qui fait la spécificité de ce personnage au sein du siècle des Lumières. Dans la perspective déconstructiviste, fondamentale pour le XXème siècle, la critique du logocentrisme portée par Jacques Derrida¹⁰ est donc importante pour analyser le personnage. Ce “logocentrisme”, précisé comme “phallogocentrisme”, Luce Irigaray¹¹ le reprend en 1974 pour théoriser un différencialisme de la sexualité féminine. Ces réflexions nouvelles sur le corps de la femme dans l’écriture sont alors les fondements littéraires et politiques de l’ “écriture féminine”, développée par Hélène Cixous.¹² Elle met en son centre, notamment la spécificité de la voix et du corps féminin dans l’écriture. Ce

⁹ LD, Lettre CLXXV, Madame de Volanges à Madame de Rosemonde, p. 727. : “On croit qu’elle a pris la route de la Hollande.”

¹⁰ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

¹¹ Luce Irigaray, *Speculum. De l’Autre femme*, Paris, Éditions de Minuit (coll. Critique), 1974.

¹² Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », 1975, in *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (préface de Frédéric Regard), Paris, Galilée, 2010.

corps, féminin et libertin, nous l'avons approché grâce aux analyses savantes de Marcel Hénaff¹³. Les nombreux articles d'Isabelle Brouard-Arends¹⁴ sur la place des lectrices et des personnages féminins durant l'Ancien Régime ont été également d'une grande aide. Cette spécialiste a d'ailleurs dirigé la thèse de Morgane Guillemet sur le personnel féminin dans le roman libertin¹⁵, dont la lecture a été très éclairante pour constituer ce travail. Ces trois modalités — le corps, le voile, l'écriture — structurent donc notre analyse du personnage de la Marquise de Merteuil. Loin d'être séparées les unes des autres, elles se recoupent et s'entrelacent pour montrer à quelle logique langagière appartient son écriture, à quelle identité aussi et quelle est sa spécificité au sein d'un espace libertin déjà subversif.

Dans un premier temps, il nous faut donc revenir sur les problématiques de genre liant la femme au roman, la femme à l'écriture, du XVIII^e siècle à aujourd'hui pour pouvoir essayer de saisir dans son contexte et dans le nôtre, la spécificité de l'écriture de la Marquise de Merteuil. Dans une tentative non exhaustive d'en énumérer quelques enjeux, nous verrons que cette écriture, s'attache à montrer, voiler et communiquer le corps. Cette subversion dans l'écriture et dans l'identité de la Marquise de Merteuil, s'avère pourtant aussi libératrice qu'excluante.

¹³ Marcel Hénaff, ouvrage cit.

¹⁴ Isabelle Brouard-Arends, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*. Presses Universitaires de Rennes, 2007.

¹⁵ Morgane Guillemet, *De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIII^e siècle*. Diss. Université Rennes 2 ; Université européenne de Bretagne, 2009.

CHAPITRE I

GENRE, FEMMES, ÉCRITURE

“Cette révolution est-elle possible ? C'est à vous seules à le dire puisqu'elle dépend de votre courage. Est-elle vraisemblable ? Je me tais sur cette question.”

Choderlos de Laclos¹⁶

La notion d'écriture féminine doit premièrement être explorée à l'aune de ses différentes acceptions, autrement dit celle du XVIIIème siècle et celle du XXème siècle. Vis à vis de cette dernière, entre comparaisons et différences, l'écriture de la Marquise apparaît déjà comme spécifique au sein d'un siècle où le genre du roman, dévalorisé et marginalisé comme la condition féminine. Paradoxalement, si pour différentes raisons féminin et roman sont associés alors, les femmes n'ont pourtant pas si facilement accès à l'écriture, voire, en sont exclues. Thème fondamental de la pensée des Lumières, l'éducation féminine, telle que la conçoit l'auteur des *Liaisons Dangereuses* nous éclaire à la fois sur la problématique liant et excluant les femmes de l'écriture, ainsi que sur le caractère proprement révolutionnaire du discours de la Marquise de Merteuil.

¹⁶ Pierre Choderlos de Laclos, *Discours sur l'éducation des femmes à l'Académie de Châlons-sur-Marne*, 1783, Paris, Édouard Champion, Librairie Léon Vanier, 1903, p.14.

A. La Marquise de Merteuil et l'écriture féminine

1. Entre comparaisons et différences

Si on entend analyser le personnage de la Marquise de Merteuil avec les outils critiques contemporains aujourd'hui à notre disposition, il faut insister sur le fait que si les époques se succèdent, des continuités dans la représentation de la femme persistent. Selon Michel Delon, jusqu'à l'âge classique

La femme est définie par rapport à l'homme comme manque, comme excédent ou, selon une théorie plus élaborée, comme inversion. Ce dernier modèle est intéressant car il tente de penser en même temps une identité et un principe de transformation qui passe d'un sexe à l'autre.¹⁷

Une nuance doit être apportée alors à l'analyse de Michel Delon. Si nous partons du principe que la séparation entre les siècles est arbitraire, l'appréhension de la femme en tant que manque par rapport à l'homme ne se poursuit-elle pas autant au XVIIIème qu'au XXIème siècle ? Parvient-on aux XXème et XXIème siècles à penser le féminin dans toute sa spécificité, sans comparaison directe avec le masculin ?

C'est en tout cas le projet des tenants de l'"écriture féminine" dans les années 1970. La notion d'écriture féminine forgée par Hélène Cixous est notamment définie en 1975 dans son texte "Le rire de la Méduse"¹⁸. Elle comporte trois caractéristiques principales. Premièrement, celui du privilège d'une voix, proprement féminine. Ensuite, le lien au corporel s'y voit fortement revalorisé : les femmes s'étant "détournées de [leur] corps, qu'on [leur] a honteusement appris à ignorer, à frapper

¹⁷ Michel Delon, « Le prétexte anatomique », *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 36.

¹⁸ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », 1975, in *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (préface de Frédéric Regard), Paris, Galilée, 2010.

de la bête pueur¹⁹”. Enfin, dans le prolongement de ces deux premiers aspects, l’ “écriture féminine” se doit d’être une écriture de l’intime, tentant en particulier de faire entendre l’inconscient²⁰. L’écriture féminine pour Cixous n’est justement pas l’apanage des femmes et c’est bien pour cela qu’elle rapproche Jean Genet de Marguerite Duras ou de Colette par leur tentative commune d’ “inscrire de la féminité” dans leurs écritures respectives²¹. S’opposant au courant du féminisme universaliste, cette pensée de l’écriture féminine s’inscrit dans une pensée différentialiste. La déconstruction de la différenciation binaire classique du féminin et du masculin à l’oeuvre dans l’écriture féminine vise à montrer que le féminin est en fait habituellement opposé à un masculin présenté comme universel. C’est bien du phallogocentrisme dont il s’agit ici et qu’Annie Leclerc exprime de la façon suivante :

Les hommes ont la parole, les paroles de l'homme ont l'air de se faire la guerre, c'est pour faire oublier qu'elles disent toutes la même chose: notre parole d'homme décide. Le monde est la parole d'homme, l'homme est la parole du monde. Tout ceci est encore bien ancré dans le subconscient de chacun et gardé précieusement dans celui de l'homme qui pourtant s'en défend activement.²²

S’opposant au courant du féminisme universaliste, le concept d’écriture féminine s’inscrit dans une pensée différentialiste qui entend, on l’a dit, faire survenir dans l’écriture des caractéristiques proprement féminines. Dire que l’écriture de la Marquise de Merteuil comporte toutes les caractéristiques de l’écriture féminine développée par Cixous n’est pas vrai et ce n’est d’ailleurs pas l’enjeu de ce travail. En effet, on ne peut pas dire que la Marquise “glorifie” la spécificité féminine de son écriture selon les caractéristiques évoquées plus tôt. Dans le roman libertin, à la manière de la domination que l’homme entend soumettre la Nature, les femmes restent des territoires

¹⁹ *Ibid.* p.55.

²⁰ *Ibid.*, pp. 45, 61 et 64.

²¹ *Ibid.*, pp. 35-68, note p. 43.

²² Annie Leclerc, *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974, Paris, Actes Sud, 2001, p.15.

géographiques. La Marquise de Merteuil tâche ainsi de se placer dans la même perspective et à la même hauteur que l'homme. Si l'enjeu de son combat est la domination, ce n'est pas pour la renverser, puisque c'est la sienne qu'elle entend mettre en place. Elle en "reste" (si l'on peut dire, car cette idée est déjà extrêmement moderne) à une revendication du droit de dominer dans la perspective d'une comparaison avec le sexe masculin. Les logiques à l'oeuvre dans son écriture ne sont pas les mêmes que celles de l'"écriture féminine" des années 1970. À ce titre, dans la fameuse lettre LXXXI, elle n'évoque pas en détail son propre corps et ses jouissances : elle apprend à le connaître mais pour plaire aux hommes (et les contrôler) et pas pour son propre plaisir. Plus profondément, la Marquise est un être cérébral pour qui la finalité du désir est l'expérience qui enrichira sa connaissance du monde, par le ressentir le plaisir :

Cette première nuit dont on se fait habituellement pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce , ne me présentait qu'une occasion d'expérience : douleur et plaisir, j'observais tout exactement, et ne voyais dans ces diverses sensations que des faits à recueillir et à méditer.²³

L'expression précise du corps féminin et de ses plaisirs est justement au coeur du concept d'"écriture féminine" puisqu' écrire les plaisirs du sexe féminin représente justement tout ce qui est interdit par la domination masculine de l'écriture. L'écriture de la Marquise se différencie donc de ce que revendique Annie Leclerc en 1974 pour qui il faut parler des "des jouissances de [s]on sexe, non, non, pas les jouissances de [s]on âme, de [s]a vertu ou de [s]a sensibilité féminine, les jouissances de [s]on ventre de femme, de [s]on vagin de femme, de [s]es seins de femme.²⁴" Pourtant, peut-on dire pour autant que le personnage n'a rien à voir avec ce qui a amené les auteures à promouvoir l'écriture féminine dans les années 1970 ?

Premièrement, par son comportement et ses conquêtes, elle fait preuve d'une liberté et d'une indépendance vis à vis du sexe masculin dont elle revendique domination pour "venger [s]on

²³ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.305.

²⁴ Annie Leclerc, ouvrage cit.

sexe²⁵”. La Marquise de Merteuil dénonce également les inégalités entre hommes et femmes au sein d’un discours et d’un courant de pensée : le discours libertin. Celui-ci s’il revendique matérialisme et égalité des corps n’est pourtant pas exempt de la hiérarchisation des sexes. Cette inégalité existante même au sein du libertinage, elle l’exprime la fameuse Lettre LXXXI lorsqu’elle s’adresse au Vicomte :

Et qu’avez-vous donc fait que je n’aie surpassé mille fois ? (...) quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? (...) Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution. Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins. Dans cette partie si inégale, notre fortune est de ne pas perdre et votre de ne pas gagner.

La voix de la Marquise prend donc en charge des thèmes de différenciation extrêmement clairs et dénonce une liberté de mœurs qui n’est pas la même pour les deux sexes au sein du libertinage. Considérons à présent l’importance de la voix et de la jouissance dans l’écriture pour Cixous. Comment ne pas voir dans cette lettre LXXXI, si paradoxale et si centrale, une véritable jouissance de l’écriture ? Premièrement, si cette lettre est si paradoxale, c’est qu’elle entre en contradiction totale avec le discours de la Marquise. Cette écriture de soi qu’elle dénonce sans cesse tout au long du roman pour sa bêtise et sa dangerosité et qui finira d’ailleurs par la perdre, voilà qu’elle l’embrasse pourtant dans cette lettre occupant une place centrale dans le roman. On y décèle sans difficulté un plaisir incontrôlable de l’écriture et plus précisément de l’écriture de soi, entre manifeste et récit de vie, entre identité publique et privée aussi.

Si énormément d’analyses font de la Marquise de Merteuil une égérie du combat féministe²⁶, il faut toutefois préciser que la question est plus compliquée qu’il n’y paraît. Rappelons que si nous la considérons comme un personnage hors de son temps, le féminisme de Madame de Merteuil n’est pas non plus celui du nôtre. Sa revendication est bien plus individuelle. Considérant le combat

²⁵ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p. 302.

²⁶ A.-M. Jaton, «Libertinage féminin, libertinage dangereux», *Laclos et le libertinage (1782-1982)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 151-162.

supposément féministe au sens moderne qui entend défendre les intérêts communs de tout le sexe féminin, on préférera alors parler d'un entre-deux dans le cas de la Marquise. Elle se situe en effet à mi-chemin entre une subversion absolue en ce qui concerne la représentation et la place de la femme à son époque — notamment lorsqu'elle entend venger son sexe et dominer l'autre — et un désintéressement manifeste (voire un mépris) vis à vis de la condition féminine, qui se traduit par le refus d'une quelconque solidarité et par une écriture qui utilise les mêmes stéréotypes que le discours phallogocentré que les auteurs veulent extirper du discours avec l'écriture féminine.

Dans une perspective déconstructiviste, la voie ouverte par l'écriture féminine est fondamentale pour repenser les rapports de force existant entre les genres. Ces rapports de forces sont d'ailleurs remarquablement bien appréhendés par la Marquise et derrière elle, par Laclos. Dans un certain sens, on peut voir la Marquise de Merteuil non pas comme un étendard du combat féministe au siècle des Lumières, mais plutôt comme un des personnages précurseurs de l'écriture féminine, au sens où la conçoivent des auteures comme Hélène Cixous ou Luce Irigaray. Confronter la Marquise à des outils critiques contemporains permet donc bien de mieux saisir son action d'élargissement, sa "percée" au sein de son siècle. Développant une voix qui lui est propre et possédant de fait une identité hybride, elle s'extrait (seule) à la fois du champs de représentation de la femme et du personnel romanesque en général. Lire l'écriture de la Marquise à l'aune de théories contemporaines qui appuient la singularité féminine dans l'écriture permet alors de mettre en lumière son importance et sa spécificité au sein du XVIIIème siècle.

Ce n'est pas donc pas parce que la Marquise de Merteuil est une féministe avant l'heure que nous entendons démontrer qu'elle possède une place à part dans le personnel féminin du roman libertin des Lumières. C'est la modernité de ses revendications mais aussi des contradictions internes à l'écriture qui en font un personnage très intéressant du XVIIIème à aujourd'hui. Pourtant, pour pouvoir parler de modernité, il nous faut replacer l'écriture de ce personnage et de son auteur dans

leur siècle. Quelles sont les dynamiques liant le sexe féminin et le genre romanesque ? Quelles conséquences pour l'écriture ?

2. L'écriture féminine "sentimentale"

Avant la revendication du terme d'écriture féminine par les féministes du XXème siècle, le terme a une connotation négative fortement lié à son lien avec le roman ainsi qu'avec la proximité supposée des femmes avec l'amour et les sentiments. Le roman, au XVIIIème siècle est un genre encore dévalué dont l'adjectif épithète est bien souvent celui de "sentimental." Pourtant, si l'accès des femmes à l'écriture de roman reste limité pour les raisons que nous avons évoquées précédemment, l'association du sentiment amoureux avec les femmes semble au contraire aller de soi. Il y a donc un paradoxe entre l'accès (limité) de la femme aux romans et la place que la femme prend généralement au sein de ceux-ci. Cette logique se base sur une représentation de la femme comme assujettie à son corps et qui posséderait une prédisposition particulière pour ce tout ce qui a trait à la passion et l'amour charnel. Suivant cette idée, l'écriture féminine du XVIIIème siècle est tout naturellement rattachée à un sentimentalisme. Les femmes sachant plus *naturellement* exprimer le sentiment amoureux, il en résulte une plus grande *vérité* de l'écriture. Lorsqu'on parle d'"écriture féminine" au XVIIIème siècle, c'est ainsi dans un sens dévalué, en rapport avec cette prétendue disposition des femmes pour décrire les sentiments. Elle désigne alors un style léger, incapable de prendre en charge un quelconque projet esthétique digne d'intérêt mais "touchante", dans la mesure où elle dirait de façon "brut" quelque chose du sentiment amoureux.

Un certain nombre d'auteurs au XVIIIème siècle estiment que l'écriture féminine utilise donc une langue simple mais "vraie". L'origine de la langue et son rapport avec la Nature étant une des

grandes sources de questionnement au XVIIIème siècle²⁷, cela n'a rien d'anodin. Cette conception convoque des clichés et stéréotypes classiques de la critique littéraire. L'écriture féminine aurait le plus souvent recours à des formes soi-disant "pré-esthétiques" (lettres, journal intime, mémoires...) et produirait une littérature mue par une certaine subjectivité qui s'attacherait à décrire des atmosphères plutôt qu'à composer une véritable histoire. Elle privilégierait une écriture descriptive, concentrée sur l'expression de la vie intérieure, des sentiments et des émotions, sans arriver à créer des personnages convaincants (ou alors simplement d'un point de vue féminin.) C'est pourquoi le vocabulaire de l'écriture féminine serait limité par sa visée, celle de la sensualité concrète et spontanée plutôt que l'élégance abstraite valorisée par l'histoire littéraire. Il s'agirait enfin d'une littérature proprement et uniquement centrée sur la Nature. C'est ce que semble expliquer Rousseau aux livres IV de son *Émile*²⁸. La raison de la femme étant plus proche de l'intuitif que du raisonnement, il s'en suit une composition plus "simple" et donc plus proche de la Nature. Le paradoxe est pourtant qu'une femme créatrice est une femme qui se "dénature" pour Rousseau. Si "le monde est le livre des femmes²⁹" et qu'elles possèdent un rapport plus direct encore que l'homme à la Nature, que leurs regards sont plus francs et plus intuitifs, les femmes doivent rester cantonnées à une certaine passivité et une sociabilité volubile, incompatibles avec l'écriture et la création de système. Une femme qui écrit est un être hybride. D'où la stigmatisation des auteurs féminins ou de toutes les femmes ayant une quelconque prétention intellectuelle sous le terme de "bas bleu³⁰" dès le XVIIème siècle. S'impose alors une ligne de démarcation bien nette en fonction du dénominateur biologique entre un ouvrage écrit par un homme et un ouvrage écrit par une femme.

²⁷ Notamment pour Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* en 1781.

²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Livre IV, Paris, Pourrat Frères, 1841, p. 734.

²⁹ *Idem*, p.737

³⁰ Barbey d'Aurevilly, *Œuvres et les hommes au XIXème siècle*, Chapitre V, 1878, p.13. : « Les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes — du moins de prétention — et manqués ! Ce sont des Bas-bleus. »

Prenant forme dans un tel paradigme, les *Liaisons Dangereuses* est un roman épistolaire c'est-à-dire lié à l'intimité d'une écriture féminine. Le lecteur a pourtant affaire à différentes voix, masculines et féminines, celle de la Marquise véhicule t-elle les critères évoqués plus tôt ? Échappe t-elle à cette démarcation, bien souvent en défaveur des femmes ? La critique littéraire du féminisme différentialiste prône quant à elle une écriture féminine, bien différente de l'homme mais pour tenter de l'en émanciper et pour l'absoudre de son référent habituel masculin. Considérant l'importance de la différenciation de l'écriture en fonction de l'identité sexuelle au XVIIIème siècle et dans les théories contemporaines, quelle est la nature de l'écriture de la Marquise ? quelles conclusions pouvons-nous en tirer sur son identité sexuelle ? Est-elle au centre de son écriture ?

B. Le roman, la femme et la Marquise

1. Paradoxes de genre : femmes et romans au XVIIIème siècle

L'association des femmes avec le roman correspond à la proximité de leur position sociale avec un genre marginal et dévalué produisant une sous-catégorisation de celui-ci. Si le roman est marginal, il est un intéressant moyen de s'écrire pour le sexe marginalisé. Le roman, genre encore assez dévalué au XVIIIème siècle est sans règles théoriques et donc plus malléable et plus facile d'accès pour une population avec un accès à l'éducation insuffisant. Lorsqu'il s'agit d'évoquer les rapports entre femmes et écriture, il convient de rappeler la difficulté extrême des femmes d'accéder à l'écriture et ce, pour des raisons économiques et sociales. Virginia Woolf dans le contexte du XXème siècle britannique, se penche dans son essai *Une Chambre à soi*³¹ sur la place des auteurs féminins et sur l'espace que leur laisse l'histoire littéraire. Elle met en lumière les contraintes liées

³¹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Londres, Grafton, 1977.

au mariage, à la charge des enfants et du ménage n'ayant jamais laissé le temps aux femmes de se consacrer à l'écriture. Cette analyse effectuée deux siècles après la période qui nous intéresse n'en reste pas moins des plus pertinentes lorsqu'il s'agit de parler des rapports existants entre femmes et roman. L'auteure dégage dans son ouvrage deux choses indispensables pour que les femmes accèdent à l'écriture : avoir une "chambre à soi" qu'elles puissent fermer à clé afin de pouvoir écrire sans être dérangée par les membres de sa famille et disposer de 500 livres de rente lui permettant de vivre sans soucis. Rappelant que les femmes ne pouvaient pas posséder l'argent qu'elles gagnaient, elle estime, après l'obtention du droit de vote pour les femmes dans son pays, qu'"une femme doit avoir de l'argent et une chambre à soi si elle veut pouvoir écrire de la fiction."³²

Mais les *Liaisons dangereuses* sont un exemple de roman "sensible" donnant pourtant une voix à une femme, la Marquise de Merteuil, et de façon assez singulière. Laclos fait le choix de créer un personnage qui va à l'encontre de ce qui est attendu d'elle dans la société des Lumières où la femme est représentée comme assujettie à son corps, caractérisée par la mollesse, et définie avant tout par son accession à la maternité et son sentimentalisme. Pour n'en citer que quelques exemples, elle n'a ni attrait pour l'expression de ses sentiments profonds et ne se laisse jamais dominer par ses désirs et envies, bien au contraire, c'est un personnage de maîtrise froide et rationnelle.

2. La Marquise au sein et en dehors du roman

Bien sûr, la représentation de la femme dans la société des Lumières n'est pas celle du roman libertin. Si la bienséance interdit un grand nombre de discours, le roman libertin va tout de même plus loin. L'intérêt du personnel féminin du roman libertin du XVIIIème siècle réside dans la possibilité de subversion des valeurs dominantes de la période, et particulièrement concernant le

³² *Ibid*, p.7. : "A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction."

féminin. Cela étant dit, le nombre de personnages féminins libertins est inversement proportionnel au nombre d'auteurs féminins ayant écrits ces mêmes romans. Précisons que si des auteurs de romans libertins ont existé, dans leur grande majorité, il s'agit d'auteurs masculins, écrivant pour un public masculin. Ce simple fait influe tout naturellement sur la représentation de la femme et du féminin dans ces mêmes romans. Dans *Les Liaisons Dangereuses*, on trouve plusieurs "pôles" féminins. Cela démontre que si le genre du roman libertin est subversif, il n'échappe pas à une typologie essentialiste du personnage féminin. On y trouve donc la naïve (Cécile Volanges), la sensible (La Présidente de Tourvel), la rouée (La Marquise de Merteuil), la duègne (Madame de Rosemonde)...

Quand ces aspects y apparaissent, ils sont placés sous le signe de la transgression, de la provocation. Mais même dans ce cas, le caractère subversif de la Marquise apparaît également. À ce titre, la querelle entre Choderlos de Laclos et Madame Ricoboni en avril 1882 montre que le personnage de la Marquise est déstabilisante par de nombreux aspects au sein même du roman libertin. L'aspect polémique de l'œuvre libertine de Madame Ricoboni se place dans une écriture publique de la passion, et si elle invoque le manque de réalisme dans le roman de Laclos, sa réaction dénote d'un attachement à ce que doit être le féminin associé à la sensibilité et à l'expression "vraie" (et donc non médiatisée) des sentiments. C'est pour cela qu'elle juge le roman de Laclos immoral :

Vous me feriez un tort véritable en m'attribuant la partialité d'un auteur. (...) C'est en qualité de femme, Monsieur, de Française, de patriote zélée pour l'honneur de ma nation, que j'ai senti mon cœur blessé du caractère de madame de Merteuil.³³

Ricoboni refuse à la Marquise de Merteuil une outrance féminine, qui sera pourtant également reprochée à sa propre héroïne, Fanni Butler, par Madame de Genlis quelques années plus tard. Si ces deux héroïnes, Fanni et Madame de Merteuil suscitent la critique, c'est peut-être qu'elles ont quelque chose en commun. Dans son article qui tente de dépasser l'apparente irréductibilité des

³³ « Correspondance entre Mme Ricoboni et M. de Laclos », 1782, *Oeuvres Complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1979, p.759.

Lettres de Fanni Butler et des *Liaisons Dangereuses*, Isabelle Brouard-Arends avance donc à propos de Madame Riccoboni que

Son éthique amoureuse en fait une femme libre et libérée. C'est ce qui sera reproché à Madame Riccoboni. Ouvrir la parole féminine à l'espace du désir, en révéler la jubilation sans lui faire subir de censure est un acte d'émancipation qui vaut bien l'orgueilleuse exaltation de la marquise à contourner les interdits d'une société. Fanni et Madame de Merteuil sont lucides et volontaires mais leurs champs d'application sont différents.³⁴

À ce titre, ces deux héroïnes sortent du carcan romanesque — sentimental et/ou libertin — auxquelles elles sont habituellement et arbitrairement rattachées. La mention rapide de la fuite finale en Hollande³⁵ de la Marquise n'a alors rien d'anodin. Elle sort du roman bien sûr mais elle sort également de Paris, c'est-à-dire du champ français, pour gagner un haut-lieu du libertinage où sa parole singulière n'y sera plus empêchée. Si la Marquise meurt, Madame de Merteuil survit, même si défigurée et en exil. La clôture du roman, ambiguë, ne correspond donc pas au *topos* de la mort punitive d'une coupable. Cette interprétation de la fuite en Hollande permet de voir que la Marquise traverse donc bien au sens propre comme au sens figuré les carcans du roman.

La fuite en dehors du roman couplée avec cette méfiance vis à vis de l'écriture semble mener à une réflexion sur le langage qui dépasse peut-être la promotion du langage non verbal sur l'écrit et la parole. Le lecteur contemporain connaissant les analyses de Derrida et de Lacan peut alors y voir une prise lucide sur le langage qui rappelle la mystification dont ils parlaient dans leurs écrits et qui singularise encore et toujours la Marquise au sein du siècle des Lumières qui entend faire complètement confiance au langage.

La place centrale donnée à Madame de Merteuil dans l'économie du roman par Choderlos de Laclos est intéressante à ce sujet dans la mesure où l'auteur prend à travers son personnage, des

³⁴ Isabelle Brouard-Arends, "Discours féminins, discours libertins. Les *Lettres de la marquise de ****, les *Lettres de Fanni Butler*, *Les Liaisons dangereuses*". in *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle : Ou les Caprices de Cythère*, (dir. Anne Richardot) Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 124-132.

³⁵ LD, Lettre CLXXV, Madame de Volanges à Madame de Rosemonde, p. 727 : "On croit qu'elle a pris la route de la Hollande."

positions d'une modernité incroyable concernant la place de la femme dans l'organisation sociale. Il lui donne donc une voix propre qui n'est pas celle d'un objet irréel, elle est celle d'un sujet qui a du relief. Un an après la publication du roman, Choderlos de Laclos écrit cette fois en son nom son avis sur l'éducation des femmes. Ceci n'a rien d'anodin, puisque La Marquise est un sujet notamment parce qu'elle s'est donnée une éducation, dont semble manquer les autres femmes, elle est "[s]on ouvrage.³⁶"

C. La Marquise comme étendard du projet éducatif féminin de Laclos ?

La question de l'éducation des femmes est un sujet qui divise le siècle, en vertu notamment de la peur pour une partie des auteurs d'une modification de la "nature féminine" à l'issue de son éducation. C'est bien la question de l'opposition entre nature et culture qui se voit posée encore et toujours tout au long du siècle. À ce titre, un certain nombre d'Académies font de l'éducation des femmes le sujet de la question posée lors de leurs concours littéraires. Logiquement, l'auteur des *Liaisons Dangereuses* ne fait pas exception. La place occupée par Madame de Merteuil dans l'économie du roman montre à quel point cette question est centrale pour Choderlos de Laclos et l'auteur se penche d'ailleurs précisément sur la question dans son *Discours sur l'éducation des femmes à l'Académie de Châlons-sur-Marne, en 1783* un an seulement après la parution des *Liaisons Dangereuses*.

Le *Discours* aborde une opposition qu'on retrouvera dans tous les textes de ceux qui veulent penser la condition féminine au XVIIIème siècle. Il existe alors plusieurs courants lorsqu'il s'agit de la femme. Le premier est celui de l'égalitarisme cartésien promu notamment par Pierre Poulain de la Barre pour qui l'instruction est source de vertu aussi bien pour les hommes que pour les femmes.

³⁶ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.350.

Selon lui, n'importe quelle personne qui s'instruit "en reçoit [...] une joye pure et entière, à laquelle le corps n'a presque point de part."³⁷ Notons que ceux qui voit une "essence féminine" différente de celle de l'homme peuvent être également tout à fait critique vis à vis du traitement réservé aux femmes dans la société. Voltaire et Diderot, par exemple, considèrent que si la femme est inférieure à l'homme, elle doit pouvoir néanmoins jouir de droits analogues à celui-ci.

Le second courant, quasi anti-féministe, ne conçoit la femme que dans sa dépendance à l'homme. Son infériorité est due à l'éducation d'une société corrompue. Il faudrait changer cette société pour espérer l'améliorer. Comme cela reste encore à faire, promouvoir les bienfaits de l'éducation de la femme au même titre que celle de l'homme n'a aucun sens. Au Livre V de *l'Émile*³⁸, Jean-Jacques Rousseau explique que l'accomplissement des fonctions biologiques naturelles de la femme (c'est-à-dire enfanter) sont les conditions de son bonheur et de sa vertu. Or sa vertu est nécessaire à la vie en commun avec l'homme et la création d'une lignée stable et sûre. La modification de sa nature par l'éducation (lecture, écriture...) entraverait le bon fonctionnement de son être. Rousseau embrasse ce principe lorsqu'il simplifie l'éducation de sa Sophie, mais en vue d'augmenter sa subordination à l'homme, condition nécessaire d'une entente parfaite entre l'homme et la femme. Il analyse les problèmes du piège d'un égalitarisme militant, estimant qu' "elles doivent apprendre beaucoup de choses mais seulement celles qu'il leur convient de savoir."

Laclos convient en fait comme Rousseau du principe suivant : dans l'état actuel des choses, une éducation pourrait faire plus de mal aux femmes que de bien. Il l'explique dès le troisième paragraphe de son *Discours* :

³⁷ François Poullain de la Barre, *De l'Education des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs*, 1674, éd. B. Magné, PU de Toulouse le Mirail, 1980, p. 19.

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Pourrat Frères, 1841, p. 20.

Dans le cas particulier qui nous occupe, la femme est l'individu : l'espèce est la société. La question est donc de savoir si l'éducation qu'on donne aux femmes développe ou tend au moins à développer leurs facultés, à en diriger l'emploi selon l'intérêt de la société, si nos lois ne s'opposent pas à ce développement et nous-mêmes à cette direction, enfin si dans l'état actuel de la société une femme telle qu'on peut la concevoir formée par une bonne éducation ne seroit pas très malheureuse en se tenant à sa place et très dangereuse si elle tentoit d'en sortir : tels sont les objets que je me propose d'examiner.³⁹

Le *Discours sur l'éducation des femmes* comporte aussi des ambiguïtés et son caractère "révolutionnaire" doit être nuancé. Précisons que ce texte est un discours. Au XVII^{ème} siècle, les auteurs en bons rhétoriciens sont familiers de l'exercice du *pro etpantra*. François Poullain De la Barre écrira d'ailleurs par la suite des textes justifiant la domination des hommes sur les femmes⁴⁰. Si Laclos s'inspire nettement de la pensée de Rousseau, les conclusions sont pourtant bien différentes. L'auteur de *La Nouvelle Héloïse* pense que la femme n'est pas de même nature que l'homme et ne doit pas avoir la même éducation. Laclos admet également dans son premier essai que "Partout où il y a esclavage, il ne peut y avoir éducation ; dans toute société, les femmes sont esclaves ; donc la femme sociale n'est pas susceptible d'éducation." En effet, il n'est pas possible d'améliorer la condition de la femme chez Laclos, déjà corrompue par la vie en société. Les femmes sont esclaves des hommes. Cependant, l'originalité de son propos réside dans une idée révolutionnaire : les femmes devront s'éduquer elle-mêmes, par leur révolution.

La modernité du propos de Laclos est indéniable et il est facile de déceler l'ironie de l'auteur concernant le manque d'éducation des femmes dans les *Liaisons Dangereuses*, ironie se traduisant par les rougissements de la naïve Cécile face à son cordonnier ou par les saillies de la Marquise de Merteuil. L'éducation de la Marquise provient de son expérience, de ses lectures et de son observation. Elle se différencie des autres femmes et tente d'effectuer cette révolution que l'auteur appelle de ses vœux, même si elle se scelle par un échec : son exclusion de la société et du roman.

³⁹ Pierre Choderlos de Laclos, *De l'éducation des femmes*, Paris, Édouard Champion, Librairie Léon Vanier, 1903.

⁴⁰ François Poullain de la Barre, *De l'Excellence des hommes contre l'égalité des sexes*, Paris, J. Du Puis, 1675.

En cela, elle est bien donc l'étendard d'un projet d'éducation féminin, mais que la société ne peut accepter, en raison des En effet, l'enjeu de cette éducation n'est pas simplement intellectuel mais également sexuel et le corps de la femme fait l'objet de nombreuses interrogations durant tout le XVIIIème siècle, entre tentative de s'en saisir et relégation dans le territoire de l'inconnu mystérieux.

En liant l'écriture féminine, le roman et le thème de l'éducation des femmes à la mode dans les Discours au XVIIIème siècle, ce premier chapitre a tenté d'inscrire le personnage de la Merteuil dans un contexte tout en mettant en relief les enjeux de l'importance de sa place dans l'économie du roman de Laclos. Si nous avons mis en exergue les problématiques existantes vis à vis d'un genre littéraire et d'une identité sexuelle, nous devons désormais nous attarder sur les caractéristiques de cette identité sexuelle, le corps. Ce corps, convoité et maîtrisé par le discours libertin, quelle est sa place dans l'écriture de la Marquise ? Quels sont les outils qui lui permettent de se l'approprier ? Sont-ce des éléments propres au discours libertin ou bien le personnage de la Marquise doit-elle sa spécificité à une prise sur l'écriture qui lui est propre ?

CHAPITRE II

VOIR, VOILER, COMMUNIQUER LE CORPS

“Pourquoy inventa Popaea de masquer les beautez de son visage, que pour les rencherir à ses amans ? Pourquoy a-t’on voilé jusques au dessous des talons, ces beautez que chacun desire monstrer, que chacun desire voir ? Pourquoy couvrent-elles de tant d’empeschemens, les uns sur les autres les parties où loge principalement nostre desire & le leur ?”

Michel de Montaigne⁴¹

Dans la préface de *L’Oeil vivant*, intitulé “Le Voile de Poppée⁴²”, Jean Starobinsky interroge les capacités de ce qui est voilé à susciter notre désir. Apparentant le voile au bord d’un puit, “l’infini du caché” a été mis en place par cet objet réel qui donne envie à l’individu de découvrir ce qui est caché par ce bord dont je ne vois pas le fond, par ce voile qui cache l’objet de mon désir. Et en effet, on aurait pas désiré le corps de Sabina Poppea s’il n’avait pas été caché dit Starobinsky en substance. Cette partie s’attache à montrer que la Marquise de Merteuil maîtrise cette question à la perfection notamment lorsqu’elle déclare avoir choisi un déshabillé habile qui “ne laisse rien voir et pourtant fait tout deviner.⁴³” Mais dans son étymologie, “regarder” désigne aussi l’acte de garder réitéré, ce « re » est un redoublement dans le sens d’un renforcement. Il s’agit de prendre. “Le regard n’est jamais saturé (...) Voir ouvre tout l’espace au désir, mais voir ne suffit par au désir.”

⁴¹ Michel Eyquem de Montaigne, *Essais*, Livre II, Amsterdam, 1781, p.515.

⁴² Jean Starobinsky, *L’Oeil vivant*, “Le voile de Poppée”, Gallimard, Paris, 1999, pp.11-13.

⁴³ LD, Lettre X, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.97.

ajoute Starobinsky ⁴⁴. Le désir est, comme le regard, une recherche de relation, destinée à une appropriation et cette dynamique est bien au coeur du libertinage.

La Marquise, elle, connaît bien cette propension du regard et en joue, orientant et manipulant grâce à sa lecture des regards, les désirs de ses victimes. Sachant voiler et dévoiler les choses et les corps, elle dévie, empêche et vise. On découvre au centre de son écriture le décryptage des signes corporels des uns et des autres. Paradoxalement, elle élabore un langage à partir du corps (un “langage d’action” dirait Condillac) supérieur à l’écriture selon elle, mais qui nous est véhiculé justement par cette écriture. C’est pourquoi l’image du voile pour aborder ce langage du corps de la Marquise, nous paraît particulièrement approprié. Il évoque, d’abord, un imaginaire érotique féminin au coeur des ambiguïtés et des mythes de la représentation féminine au XVIIIème siècle. Sa nature elle-même est paradoxale, puisque le voile s’attache à cacher tout en soulignant la présence de l’objet qu’on essaie de soustraire aux regards. C’est pourquoi également, les yeux de la Marquise, outil d’attaque et de défense, seront largement abordé dans ce chapitre. Ils sont d’une importance capitale pour la communication libertine et la perte de l’un de ses yeux à la fin du roman met en lumière à quel point cet “oeil” justement est fondamental dans la dynamique de l’écriture du personnage. Cet oeil lui permet un raffinement extrême au sein de la communication non verbale, entre voilement et dévoilement du corps et du texte.

⁴⁴ *Ibid.*

A. Mythes et représentations du corps féminin dans le roman du XVIIIème siècle.

Selon le mot de Pierre Fauchery⁴⁵ dans son ouvrage de référence, *La destinée féminine dans le roman européen*, le XVIIIème siècle semble avoir été en effet celui d'un "féminocentrisme" romanesque s'opposant à un "androcentrisme" social. Selon Pierre Fauchery, cela se traduit dans le roman du XVIIIème où la femme reste un objet "irréel" qui "rêve la femme et se rêve à travers elle."⁴⁶ Le siècle des Lumières n'a de cesse de réfléchir, de découvrir et de produire des discours sur le corps féminin. Pendant cette période, on découvre l'ovulation et on voit fleurir nombre de traités philosophiques, médicaux, d'anatomie et de physiologie, de chirurgie, d'obstétrique, ou encore d'ouvrages de vulgarisation et de préparation au mariage, dans la lignée du docteur Nicolas Venette, auteur du *Tableau de l'amour conjugal* en 1687. Leurs auteurs, masculins dans leurs grande majorité, y cherchent des moyens de pénétrer les espaces féminins pour en percer le mystère. La présence de motifs récurrents comme la serrure, le miroir ou d'espaces spécifiques comme le boudoir, l'anti-chambre ou la petite maison dans le roman libertin n'en sont que quelques exemples. Mais si le corps de la femme se découvre par certains aspects, il reste aussi largement méconnu et toujours source de fantasmes masculins qui s'expriment dans les romans. C'est d'ailleurs au moment même qu'on tente de saisir le corps de la femme, que se déploie un discours de la pudeur, visant aussi à vanter les mérites d'un corps caché, opposé à une impudeur "naturelle" des hommes comme l'explique Jean-Christophe Abramovici⁴⁷. Les philosophes des Lumières ont d'ailleurs

⁴⁵ Pierre Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européen du XVIIIème siècle*, Paris, Armand Collin, 1972, p.9.

⁴⁶ *Ibid*, p. 15.

⁴⁷ Géraldine, Mosna-Savoie, "La Pudeur (2/0) : L'écriture libertine, dévoiler sans montrer ?" entretien avec Eric Fiat et Jean-Christophe Abramovici, *Les Chemins de la Philosophie*, France Culture, 19 avril 2016.

tendance à solidifier ces oppositions, qui justifie la relégation de la femme à l'espace intérieur que le XIX^{ème} siècle achève de renforcer.

Le corps féminin comme lieu de mystères à élucider n'est pas l'apanage du siècle des Lumières. Mais au XVIII^{ème} siècle, un discours nouveau sur le corps féminin prend forme. Critiqué par les philosophes, l'arsenal théologique chrétien perd du terrain dans la société, il laisse de plus en plus place à un discours scientifique et médical, on l'a dit, qui prend en charge à son tour l'explication de l'infériorité ontologique féminine. Si cette infériorité se voyait auparavant expliquée par la Bible et le péché originel de la première femme, c'est à présent de par sa faiblesse physique et physiologique que s'explique sa faiblesse intellectuelle. Cette conception se résume dans la phrase de Voltaire notamment écrite à l'occasion de l'article "Femme" de son *Dictionnaire Philosophique* : "Le physique gouverne toujours le moral.⁴⁸" Un "moral" plus "faible" donc, de par une plus grande faiblesse physique. Qu'il s'agisse des questions de religion, de nature, de corps ou d'éducation, la femme y est pensée dans une opposition/comparaison systématique au masculin. La femme et l'homme sont appréhendés par oppositions binaires : la femme est caractérisée par la mollesse (face à la "dureté" masculine), par l'humidité (face à la sécheresse) l'intérieur (face à l'extérieur)... C'est ce que rapporte Voltaire dans une traduction de Plutarque par Amyot : "La naturelle température des femmes est fort humide, ce qui leur rend la charnure ainsi molle, lissée et luisante, avec leurs purgations menstruelles.⁴⁹" Dans l'ensemble des représentations du XVIII^e siècle, la femme se voit donc sans cesse renvoyée à, ou plutôt enfermée dans, sa "constitution", une constitution essentiellement faible et se résumant en grande partie, si ce n'est totalement, à l'utérus, résumé dans l'expression *Tota mulier in utero*. Quand les auteurs entendent "défendre" les femmes, l'argumentation fonctionne toujours néanmoins vis à vis d'une réduction à leurs corps, expliquant

⁴⁸ Voltaire, "Femme", *Dictionnaire Philosophique*, Tome 19, Éd. Garnier, 1878.

⁴⁹ *Ibid.*

leurs supposées infériorité physique et intellectuelle. Denis Diderot, évoquant la spécificité de la sensibilité féminine n'échappe par à l'essentialisation de la femme et de sa nature, nature "hystérique" s'il en est, logiquement liée à son corps :

La femme porte au-dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. [...] C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires. La femme hystérique dans la jeunesse se fait dévote dans l'âge avancé.⁵⁰

Est-ce le cas de la Marquise ? Rien n'est moins sûr. Ces "spasmes terribles" n'existent pas chez elle, "n'étant emportée par aucune passion."⁵¹ De plus, la Marquise contrevient aux présentations que son siècle fait de son sexe. Elle se montre toujours froide à l'égard de son mari, comme un être purement cérébral et son mariage est simplement ressenti comme expérience, sans aucune sensibilité émotive ou physique.

J'attendais avec sécurité le moment qui devait m'instruire, et j'eus besoin de réflexion pour montrer de l'embarras ou de la crainte. Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce, ne me présentait qu'une occasion d'expérience : douleur et plaisir, j'observai tout exactement, et ne voyais dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir et à méditer. (...) Cette froideur apparente fut pour la suite le fondement inébranlable de son aveugle confiance (...)⁵²

Elle s'oppose à un "on" impersonnel qui désigne les autres femmes et l'isotopie de la réflexion se déploie ("m'instruire", "expérience", "faits"...). Elle fait état d'une rigueur presque scientifique où la sensation y est brièvement décrite voire niée, là n'est pas l'important. Ces "Douleur(s) et plaisir(s)" qui semblent occuper pour la plupart le reste du personnel féminin des romans libertins (à quelques exceptions près) ne sont pas au centre de sa préoccupation. Son personnage prouve que le

⁵⁰ Denis Diderot, *Sur les femmes*, 1772, Paris, René Hislum, 1933, p. 194.

⁵¹ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.355.

⁵² *Ibid*, p. 353.

corps féminin n'est pas simplement enveloppe et prison de la femme chez tous les auteurs du XVIIIème siècle. Denis Diderot d'ailleurs, dans son conte libertin les *Bijoux Indiscrets*, imagine le corps féminin comme le lieu d'un langage propre dont les vertus poétiques sont avérées et admirées, ce qui n'est pas sans rappeler les fondements de l'écriture féminine développée au XXème siècle. Dans ce texte, le narrateur fait directement s'exprimer le sexe des femmes grâce à la fiction romanesque. Dans ce conte, Louis XV, dépeint sous les traits du sultan Mangogul du Congo reçoit du génie Cucufa un anneau magique qui permet de faire parler les parties génitales des femmes. À chaque essai de l'anneau magique, une voix singulière perce sans la présence parasite du discours masculin. C'est ce que remarque Odile Richard quant elle estime que "la voix de ces bijoux, en effet, plus souvent rapportée au style direct qu'indirect possède un charme inimitable et l'exercice de style (...) n'est pas un procédé satirique à l'égard des femmes."⁵³

Pour revenir à la Marquise, il est utile de rappeler que dans le roman libertin en général, l'assujettissement au corps n'est pas spécifique au féminin. Si la différenciation binaire entre homme et femme (et les hiérarchisations qui en découlent) sont loin d'être inexistantes dans le libertinage, une des distinctions primordiales reste — et on le voit dans *Les Liaisons Dangereuses*, — celle établie entre les libertins et leurs victimes. Comme le dit Marcel Hénaff, au sein du roman libertin (sadien en l'occurrence), "Plus le corps se dépouille, plus il renonce à exprimer, plus il invite la "tête" à discourir ; inversement, plus le corps parle (cas de la victime) moins la tête fonctionne."⁵⁴ Le rapport au corps de la victime est celui habituellement associé au féminin. En bref, les libertins ne se laissent pas "parler" par leurs corps, ce qui n'est pas le cas de leurs victimes. Si ces deux distinctions (homme/femme et libertin/victime) coexistent dans le roman, La Marquise, femme et libertine, se différencie donc du reste du personnel féminin non libertin. Elle intellectualise une communication non verbale, et n'est nullement assujettie à un corps qui la trahit

⁵³ Odile Richard, "Les Bijoux indiscrets : variation secrète sur un thème libertin". In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°24, 1998. p. 32.

⁵⁴ Marcel Hénaff, *Sade, L'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978, p. 62.

comme peuvent le faire ceux de la rougissante Cécile ou la fébrile Présidente. Comme elle le dit elle-même, sa “tête seule fermentait.⁵⁵” Cette métaphore chimique de l’analyse la rapproche en l’occurrence du personnage central du *Neveu de Rameau*, que Diderot compare à un “grain de levain qui fermente.⁵⁶” Le rapprochement avec le personnage de Diderot n’est pas anodin. Le Neveu et la Marquise constituent tous deux des personnages qui semblent à l’opposé des attentes de leurs siècles. Lui, entre autre pour sa propension à démonter, par l’absurde et l’ironie, la machine du discours logique sur laquelle les Lumières reposent pourtant en partie ; elle, car ne semblant pas correspondre aux représentations binaires que le siècles proposent des genres. Cette comparaison, bien sûr, a ses limites, celui du cartésianisme affiché (peut-être plus que réel) de la Marquise. À ce sujet, Anne Deneys-Tunney⁵⁷ voit dans la lettre LXXXI un projet cartésien puisque posant “le sujet comme fondateur du critère de vérité” et en appuyant la contradiction entre l’éducation reçue et l’expérience. Mais ce projet cartésien se voit parodié selon la chercheuse, et ce, “jusques dans ses plus infimes détails.” Cette attention pour le détail dans l’écriture de la Marquise, elle se caractérise par un oeil spécial, au sens propre, comme au figuré. Cet oeil qui lui permet de saisir le corps des autres et de voiler le sien, la figure aussi comme un personnage de lectrice hors-pair, au niveau communicationnel et littéraire.

B. Les yeux de la marquise

1. L’œil comme une arme.

⁵⁵ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.352.

⁵⁶ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, 1892, Paris, Gallimard, coll. Folio n°761, 1972 p. 9.

⁵⁷ Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps, de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992.

La maîtrise du regard promet ou condamne les personnages à la réussite ou à l'échec dans *Les Liaisons Dangereuses*. En effet, le regard clairvoyant du libertin s'oppose à celui, aveugle ou empêché de ses victimes. Voir est un acte dangereux, et toutes les mythologies sont unanimes sur ce point : Orphée, Narcisse, Oedipe, Psyché, Méduse... D'où la sévérité des pères de l'Église notamment⁵⁸ pour qui le regard effectue donc une double destruction : de celui qui regarde et de ce qui est regardé. Il nous faut alors mentionner l'intertexte du roman pour pouvoir évoquer plus précisément ces questions. Lorsqu'il s'agit de l'oeil, le roman prend largement appui sur la philosophie sensualiste de Condillac qui estime que "tous les sentiments de l'âme peuvent être exprimés par les attitudes du corps, (...) l'élégance de ce langage extérieur est dans les mouvements du visage et principalement dans ceux des yeux."⁵⁹ Montaigne⁶⁰ dans un geste sceptique, préfère parler d'un "dévoilement" qui ne se limite qu'aux apparences, puisque nous ne connaissons de toute éternité que des choses fausses. Peut-être faudrait-il placer les yeux de la Marquise de ce côté-ci, mais nous y reviendrons par la suite.

La Marquise se distingue d'abord des autres personnages par cet oeil perçant qui lui permet de voir et d'analyser les sentiments des autres qui se peignent sur leurs visages. À ses regards pénétrants s'opposent les regards pénétrés des autres personnages. Merteuil souligne que son pouvoir repose sur le "zèle aveugle⁶¹" des duègnes (ces femmes âgées qui ont une certaine influence). Mme de Volanges ne voit pas les agissements de la Marquise ni de sa fille. Sa vue est littéralement brouillée par les larmes et elle en perd son statut de confidente auprès de la Présidente. Mme de Rosemonde la remplace même si sa "vue débile⁶²" l'empêche d'écrire de longues lettres, elle a été assez

⁵⁸ Le péché de "concupiscentia oculorum" (concupiscentie des yeux) est associée à la curiosité qui éloigne de Dieu. Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre XXXV, Paris, GF-Flammarion, 2008.

⁵⁹ Condillac, *Cours d'études, Grammaire, De l'analyse du discours*, tome I, in *Oeuvres philosophiques, Corpus général des philosophes français*, PUF, 1946-1948-1951, p.428.

⁶⁰ Michel de Montaigne, *Essais*, "De l'usage de se vestir", livre I, chapitre XXXVI, Éditions de RAT Maurice, Paris, Garnier, 1962, p. 255-258.

⁶¹ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.355.

⁶² LD, Lettre CIII, Madame de Rosemonde à la Présidente de Tourvel, p.458.

clairvoyante pour saisir la nature de la relation entre Valmont et Madame de Tourvel. Madame de Tourvel aux regards “purs comme [son] âme ⁶³” fait alors office d’anti-Merteuil. La façon dont fonctionne le regard de la Marquise est particulièrement bien expliqué dans la fameuse lettre LXXXI dans laquelle l’isotopie du regard est omniprésente :

Dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, et je ne **montrai** plus que celle qu’il m’était utile de laisser **voir**. Ce travail sur moi-même avait **fixé mon attention** sur **l’expression** des figures et le caractère des **physionomies** ; et j’y gagnai ce **coup d’oeil pénétrant** auquel l’expérience m’a pourtant appris à ne pas me fier entièrement ; mais qui, en tout, m’a rarement trompé.⁶⁴

L’oeil perçant de la Marquise, c’est aussi celui de la lecture. Elle “ne désirai [t] pas de jouir [elle] voulait savoir⁶⁵”. Christophe Lesueur s’est interrogé sur les rapports que Laclos élabore dans le roman entre le dire, le voir et l’écrire. Dans son article, “Le corps communicant : le libertin, l’oeil et le regard dans *Les Liaisons dangereuses* ⁶⁶”, il estime que la Marquise est une herméneute du corps, une sémiologue. Selon lui, “Merteuil n’a de cesse de faire sens et s’évertue à maîtriser les différents systèmes sémiotiques à sa disposition.” Elle maîtrise en effet des codes que son époque impose elle-même aux corps des femmes.

J’étais bien jeune encore, et presque sans intérêt : mais je n’avais à moi que ma pensée, et je m’indignais qu’on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté. Munie de ces premières armes, j’en essayai l’usage: non contente de ne plus me laisser pénétrer, je m’amusais à me montrer sous des formes différentes ; sûre de mes gestes, j’observais mes discours ; je réglais les uns et les autres, suivant les circonstances, ou même seulement suivant mes fantaisies : dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, et je ne montrai plus que celle qu’il m’était utile de laisser voir. (...) ⁶⁷

⁶³ LD, Lettre IX, Madame de Volanges à la Présidente de Tourvel, p.92.

⁶⁴ LD, Lettre LXXXI, p.352. Je souligne ici.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Christophe Lesueur, “Le corps communicant : le libertin, l’oeil et le regard dans *Les liaisons dangereuses*”, p.174.

⁶⁷ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.351.

Nous le voyons dans cet extrait, le corps de la Marquise ne se laisse maîtriser que par elle-même et semble contrevenir aux remarques que fait Bourdieu sur le corps lorsqu'il estime que "le corps fonctionne (...) comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on le parle, un langage de la nature, où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois (...)"⁶⁸ En effet, la Marquise ne se laisse pas trahir par son corps qui produit un langage secret que seuls quelques initiés peuvent espérer parvenir à lire. Selon Christophe Lesueur,

L'apologie de la communication *de visu* par Merteuil repose sur une rhétorique du corps comme véhicule de l'expression. À l'ordre de la lettre, Merteuil préfère le désordre de l'expression spontanée, appuyée par la voix et les yeux, dimension dont ne saurait rendre la communication au canal unique qu'est celle du roman épistolaire. (...) Elle suggère enfin que la littérature libertine ne saurait être une littérature de la lettre — à moins que l'œil n'y prenne bonne part.⁶⁹

En utilisant la lecture non pas comme divertissement ou lieu de l'expérimentation des sentiments mais comme moyen de savoir et d'accéder au pouvoir, elle s'éloigne du stéréotype de la lecture féminine sentimentale prédominante au sein du siècle. La perte de son oeil à la fin du roman, c'est bien alors aussi la perte de son outil principal de séduction et de son statut de "super lectrice" qui lui permettait de lire tout le monde, au sens propre comme au figuré. À présent tout le monde lit sa correspondance. Cette ostracisation du regard s'effectuera par le regard lui-même puisque celui-ci lui sera refusé par les femmes et appuyé par les hommes qui la huent lorsqu'elle fait sa dernière apparition au théâtre. La Marquise, qui conserve "l'air de rien voir et de ne rien entendre"⁷⁰ fait pourtant face alors à sa propre mort sociale.

⁶⁸ Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977, p. 54.

⁶⁹ Christophe Lesueur, *ouvr. cit.*, p.14.

⁷⁰ LD, Lettre CLXXIII, Madame de Volanges à Madame de Rosemonde, p.720.

2. Du danger d'être lectrice ?

L'oeil de la Marquise, dans ses différentes acceptions, concentre donc à la fois des enjeux sémiotiques et sociaux. Comme le dit Marie Françoise Bosquet, "le statut de lectrice est tributaire de la fonction que la société patriarcale accorde à la femme ; il devient alors emblématique de toute une conception de la féminité au point de cristalliser le problème de sa liberté et de représenter de façon exemplaire la liberté qu'une société s'accorde."⁷¹ Le refus de faire de la femme une lectrice correspond à une conception de la féminité qui n'est pas (et ne doit surtout pas imaginer être) l'égale de l'homme. Comme le dit Madame des Tianges, personnage des *Gynographes* de Rétif de la Bretonne, "les éгалer, c'est les dénaturer."⁷² Dans la perspective de la peur de cette dénaturation de la femme par le contact avec l'écriture, la lecture féminine fait logiquement l'objet d'une condamnation quasi unanime, particulièrement en ce qui concerne la lecture de roman au XVIIIème siècle. Les romanciers se font écho sur le sujet, parfois à des décennies d'intervalles. Trente ans après la fameuse exergue de *La Nouvelle Héloïse*, « La mère en proscrira la lecture à sa fille », le Marquis de Sade la reprend de façon provocante dans *La Philosophie dans le Boudoir*, cette fois "la mère en prescrira la lecture à sa fille." Déjà en 1685, le *Traité de l'Education des Filles* de Fénelon exprimait cette crainte : « Pour les fables païennes, une fille sera heureuse de les ignorer toute sa vie, à cause qu'elles sont impures et pleines d'absurdités impies.⁷³ » Mais c'est Jean-Jacques Rousseau qui incite le plus clairement les esprits de son temps à condamner l'influence néfaste des lectures romanesques pour une jeune fille. Il l'écrit dans la deuxième préface de *La Nouvelle Héloïse* en 1761 :

⁷¹ Marie-Françoise Bosquet "La lectrice : une figure sous haute surveillance dans *les Gynographes* de Rétif de la Bretonne", Isabelle Brouard-Arends (dir.) *Lectrices d'Ancien Régime*, Presses universitaires de Rennes, 2003.

⁷² Rétif de la Bretonne, *Les Gynographes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1988, p. 41.

⁷³ Fénelon, *Traité de l'Education des Filles*, éd. B. Jolibert, Paris, Klincksieck, 1994, chap. VI, p. 57.

Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue ; mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre, le mal était fait d'avance.⁷⁴

La Marquise de Merteuil semble adopter la même méfiance que Rousseau vis à vis des romans. Elle critique d'ailleurs l'impact de la lecture des romans sur les jeunes filles et elle semble partager les mêmes arguments que lui, se méfiant de l'écriture car lui préférant la "naturalité" et la spontanéité du langage corporel et oral. Elle blâme l'incapacité de l'écriture à retranscrire le désordre des sens produit généralement par le sentiment amoureux : "C'est le défaut des Romans ; l'Auteur se bat les flans pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid. (...) Il n'en est pas de même en parlant." dit-elle à Valmont.⁷⁵ La Marquise se place ainsi dans la lignée de l'argumentation rousseauiste hiérarchisant écriture, parole et communication non verbale.

Cependant, la Marquise n'adopte pas la logique de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* sur tous les points, notamment en ce qui concerne la dénaturation d'une femme qui lit. Elle subvertit cette vision de la lecture féminine comme danger pour se l'approprier. La lecture de Romans reste pour elle le moyen de s'instruire sur les mœurs de son temps. Il ne s'agit pas d'imiter la conduite des héroïnes, mais bien de comprendre ce qu'il ne faut pas faire, exactement pour ne pas contredire les prédications rousseauistes évoquées plus tôt. Elle cite de la poésie dramatique, Voltaire, Gresset et Sedaine et lit plusieurs genres. Comme elle l'explique à Valmont, avant de rencontrer Belleruche, elle se prépare en raccordant sa voix à la lecture d'"un chapitre du Sopha, une lettre d'Héloïse et deux contes de la Fontaine."⁷⁶ La lecture lui permet d'abord d'accroître sa connaissance des règles de bienséances et de se frayer plus facilement un chemin dans la société sans connaître l'opprobre du fait de son statut de femme libertine. Plus profondément encore, la Marquise est, selon le mot de

⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1761, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 4.

⁷⁵ LD, Lettre XXXIII, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.164.

⁷⁶ LD, Lettre X, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.97.

Christophe Lesueur, une “super-lectrice.⁷⁷” Elle bénéficie d’une vue d’ensemble des relations entre les personnages qu’elle participe grandement à tisser. Elle lit (et parfois dicte) d’ailleurs à plusieurs reprises la correspondance des autres, qu’il s’agisse des billets de Cécile à Danceny ou des réponses de la Présidente à Valmont.

Mais son oeil de lectrice hors-pair est aussi celui d’une sémiologue. Il lui permet de lire les autres, à travers les signes non-verbaux émis par des personnages comme assujettis à leurs corps dont elle interprète les signes sans difficultés. Elle voit à travers le voile et dit d’ailleurs à Valmont à propos de Danceny : “Mais sous ce voile d’amitié, je crois lui voir un goût très vif pour moi.⁷⁸”

Contrairement aux autres héroïnes de romans libertins, (exceptées les héroïnes sadiennes) comme Fanni Butler, le corps, la voix et l’écriture ne doivent pas cacher les émotions mais bien plutôt les exalter. Bien au contraire, la Marquise contient et masque ses émotions pour mieux encore lire celles des autres. Quelle autre déclaration pourrait mieux l’exprimer que la suivante : “je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir.⁷⁹” ? Cette volonté absolue de connaissance au détriment de la jouissance charnelle (et de son expression) singularise encore une fois le personnage dans le champ de représentation féminin ainsi que dans celui des personnages féminins dans le roman au XVIIIème siècle.

C. Les raffinements de la communication non verbale : le voile.

Nous l’avons dit, à cet oeil qui voit tout s’ajoute une capacité de voiler et de dévoiler son visage, son corps et son écriture. Le corps, le voile et l’écriture — tous trois rhétoriques dans le roman, sont utilisés finement et analysés par la Marquise. Les personnages non libertins en sont

⁷⁷ Christophe Lesueur, “Le corps communicant : le libertin, l’oeil et le regard dans *Les liaisons dangereuses*”, in *Jean-Paul Sartre, la littérature en partage*, Volume 49, Numéro 2, 2013, p. 178.

⁷⁸ LD, Lettre CXIII, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p. 507.

⁷⁹ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.352.

ainsi bien incapables. Les corps de Cécile et de la Présidente, exprimant malgré eux ce qui se trame dans la tête de leurs propriétaires, soulignant bien sûr ce qu'elles voudraient cacher. Elles n'ont pas la capacité de feindre un dévoilement, ni de cacher *par* le dévoilement. Pour elles, le voile, au sens propre comme au figuré est univoque. Il peut être complètement opaque ou entièrement levé. Au comble du désespoir, La Présidente de Tourvel commence d'ailleurs sa lettre à Madame de Rosemonde comme ceci : "Le voile est déchiré Madame, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur.⁸⁰" Le regard de Madame de Rosemonde ne peut percer ce voile. Il est la métaphore de ce qu'on lui cache purement et simplement, à un moment où il signifie aussi le retour de sa fille au couvent : "de quel voile effrayant vous enveloppez le sort de ma fille ! (...) Que me cache t-il donc qui puisse affliger davantage le corps d'une mère ?⁸¹" Mais pour la Marquise, le voile représente une combinaison infinie de jeux de parole et de corps. Elle peut donc voiler son corps pour ne rien laisser voir et faire tout deviner. Elle peut également voiler son regard et mentir avec ses yeux :

La conversation fut plus générale et moins intéressante: mais nos yeux parlèrent beaucoup. Je dis nos yeux : je devrais dire les siens ; car les miens n'eurent qu'un langage, celui de la surprise. Il dut penser que je m'étonnais et m'occupais excessivement de l'effet prodigieux qu'il faisait sur moi. Je crois que je le laissai fort satisfait ; je n'étais pas moins contente.⁸²

La séduction opérée sur Prévan se fait grâce à ce regard maîtrisé dans ses moindres imprécations et la rattache aux cercles libertins capables de maîtriser la communication non verbale. Elle se différencie alors cette fois d'un autre type de libertin, auquel appartient Préva, qui ne s'en remet qu'à la rhétorique verbale et ont une haute confiance dans leurs mots. Autant la plume de la Marquise est aiguisée, autant elle se méfie toujours de la communication écrite. Dans la lettre LXXXI, — centrale par de nombreux aspects pour comprendre les mécanismes de fonctionnement

⁸⁰ LD, Lettre CXLIII, La Présidente de Tourvel à Madame de Rosemonde, p.624.

⁸¹ LD, Lettre CLXXIII, Madame de Volanges à Madame de Rosemonde, p.718.

⁸² LD, Lettre LXXXV, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.375.

de l'écriture de soi du personnage — elle brise paradoxalement les prescriptions qu'elle s'est elle-même donné et ce sont ces confidences qui finiront par la perdre.

Au sein de cette lettre si paradoxale, lieu de la fière affirmation d'un "auto-engendrement⁸³", le lecteur s'aperçoit que deux vers blancs, sont insérés dans la prose, dont la note laisse penser qu'ils sont de la main de la Marquise : "Ses bras s'ouvrent encor' quand son coeur est fermé" suivi de "Ces tyrans devenus mes esclaves.⁸⁴" S'ils ne sont pas d'une originalité absolue dans leurs formes — il s'agit d'une construction binaire antithétique figurant le discours manichéen de la Marquise — ils dénotent pourtant d'une velléité de création dans l'écriture. Ils appuient aussi la déclaration de la Marquise quand elle dit être "son propre ouvrage.⁸⁵" De quel ouvrage alors s'agit-il et pourquoi peut-on dire qu'il fonde l'originalité (au sens moderne) du personnage de la Marquise au sein de son époque ?

⁸³ Anne Deneys-Tunney, *ouvr. cit.*, p. 306.

⁸⁴ LD, Lettre LXXXI, p. 356.

⁸⁵ *Ibid.*, p.350.

CHAPITRE III : PERVERTIR LE VERBE ET LE CORPS

POUR ÊTRE LIBRE

“Zatta était une de ces femmes à fantaisie, qui, pleines d’esprit et d’imagination, aiment moins leur sexe par goût que par libertinage, et qui remplacent avec lui les jouissances réelles par les plus luxurieux caprices.”

Le Marquis de Sade⁸⁶

“Qui peut définir les femmes ?” était la question, rhétorique, posée par Desmahis, l’auteur de l’article « Femme » dans *l’Encyclopédie*. Les romanciers, nous l’avons dit au début de ce travail, ont tenté d’y répondre durant tout le XVIIIème siècle. Mais lorsque la Marquise estime être son propre “ouvrage”, n’est-elle pas en train de répondre indirectement à cette question ? La réponse serait alors : elle-même. Elle et elle seule peut se définir et entend le faire comme elle le souhaite. Peut-être d’ailleurs ne se définit-elle pas tout à fait et seulement comme “femme.” L’article de David McCallam utilise l’idée de modernité développée par Peter Sloterdijk⁸⁷ pour évoquer l’originalité de la Marquise. Le philosophe allemand définit selon lui la modernité comme un “refus de se reconnaître dans la descendance et, par extension, comme un déni des origines, voire un désir de s’auto-engendrer”. Soit dit en passant, et en pensant à Mme de Merteuil, c’est aussi la définition généalogique du «monstre», un être unique, incapable de se reproduire – ou qui y résiste ?”⁸⁸

⁸⁶ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1797, *Œuvres*, éd. Michel Delon, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 1183.

⁸⁷ Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge : Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique*, Paris, Payot, 2016.

⁸⁸ David McCallam, “La Marquise de Merteuil, poète ?” in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, No. 1, pp. 95-102, Classiques Garnier Stable, Mars 2019, p.102.

Les enjeux de cette auto-définition sont alors autant à trouver dans une logique de démystification du mot que dans la revendication d'une identité hybride. C'est cette liberté arrachée par la Marquise de Merteuil au sein du roman la mène alors à en sortir. Cela dit, considérant la modernité du personnage, son exclusion du roman n'est-elle pas d'une logique implacable ? Son exil, loin d'appuyer un échec, n'est-il pas simplement un moyen d'appuyer encore son caractère unique au sein de son époque et la victoire de sa liberté ?

A. Combattre l'illusion du mot.

La spécificité de la Marquise de Merteuil au sein de son siècle réside non pas seulement son irréductibilité en des représentations binaires, mais également dans sa connaissance de l'illusion du mot. Si elle s'en sert si bien, c'est peut-être moins parce qu'elle lui confère un pouvoir réel que parce qu'elle sait l'impact que les mots ont sur les autres personnages. Elle est loin de croire que le mot exprime l'essence de la chose donnée comme la Présidente de Tourvel. Elle dit d'ailleurs à son sujet dans la lettre XXXIII "Je prévois qu'elle (ses forces) les épuisera pour la défense des mots et qu'il ne lui en restera plus pour celle de la chose⁸⁹". Si le siècle aime jouer sur cette opposition⁹⁰, cette dernière est largement pensée au XXème siècle comme représentative de l'illusion du langage à pouvoir saisir le réel.

⁸⁹ LD, Lettre XXXIII, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.165.

⁹⁰ *Le Mot et la Chose* sert de titre au célèbre poème de Gabriel-Charles de Latteignant et au roman de Campant en 1752.

Les analyses linguistiques de Ferdinand de Saussure⁹¹ puis celles, “grammatologiques”, de Jacques Derrida⁹² tendent à montrer que la séparation entre le signifiant (le mot) et le référent (la chose) est une pure construction dont on se sert pour penser le réel, mais qui n’a pas d’existence absolue. La construction binaire (le langage d’un côté et le monde de l’autre) sur laquelle se fonde cette distinction ne résiste pas longtemps à la déconstruction et produit inlassablement de nouveaux binaires. Ce raisonnement dévoile ainsi les mécanismes d’assimilation du “mot et de la chose”. Si Saussure pense au signe comme étant un outil de représentation du réel, pour Derrida, il s’agit d’une construction binaire logocentrique qui ne tient que parce que nous en avons besoin. Le langage pour Derrida fonctionne sur un principe de différenciation où le signifiant n’est pas un dérivatif d’un langage oral pur, mais contient le sens seul. Le signifiant modifie dès lors le signifié et déstabilise la relation stable que ces deux termes entretenaient chez Saussure. Tout cela travaille à créer une mythologie de la présence des mots. En nommant, je pense, comme Dieu, pouvoir saisir le réel comme si les unités phonétiques révélaient l’unité et l’intégrité du monde. Cette illusion de pouvoir saisir le réel avec les mots, c’est ce que Derrida appelle “la théologie du logocentrisme.”⁹³

Or, la Présidente de Tourvel est exactement en prise avec ce danger logocentrique. Pour elle, il n’y a pas simplement une différence entre le mot et la chose, le mot *est* la chose. Si elle représentait une anti-Merteuil dans la mesure où elle était incapable de maîtriser son corps et de déchiffrer les signes de la communication non verbale, elle se trouve également bien incapable de déceler les pièges du langage verbal. La Marquise de Merteuil, quant à elle n’a de cesse de souligner l’imprécision avec laquelle le langage véhicule le réel. En mettant en lumière l’imprécision de l’emploi de ces mots, elle montre le piège dans lequel tombe les autres personnages. Elle remarque par exemple la différence entre le mot “amant” et le mot “amour”, différenciation que les autres personnages

⁹¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1995.

⁹² Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

⁹³ *Ibid*, p.30.

féminins ne parviennent pas à faire selon elle. C'est bien parce qu'ils pensent que ces mots contiennent l'essence de la chose et qu'ils les confondent que leur sort est compromis. :

Ah ! gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire et qui se disent *à sentiments* ; et dont l'imagination exaltée ferait croire que la Nature a placé leurs sens dans leurs têtes ; qui, n'ayant jamais réfléchi, **confondent sans cesse l'amour avec l'Amant** ; qui dans leur folle illusion, croient que celui-là seul, avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire (...) ⁹⁴

La Marquise laisse en réalité voir les mots comme ce qu'ils sont : des incantations vides et ridicules ayant une valeur sémantique fuyante, ce qui rappelle très exactement le propos de Jacques Derrida. Et c'est bien ce qui, à notre sens lui confère une telle originalité dans son siècle et dans le roman, considérant la position depuis laquelle elle parle. Elle mentionne d'ailleurs dans cet extrait ces femmes "à sentiments", qu'elle différencie un paragraphe plus tard, des "femmes sensibles." Si nous tâchons de montrer que le personnage de la Marquise entend combattre cette illusion du mot, nous voyons pourtant ici qu'elle-même utilise des stéréotypes et des catégorisations qui semblent faire sens à ses yeux : "les femmes *à sentiments*" de l'extrait sont opposées plus tard aux "*femmes sensibles.*" Les stéréotypes ne sont jamais vains et sont représentatifs selon Jean Dagen⁹⁵, d'une "habitude de pensée vicieuse qui ne donne pas moins les principes de raisonnement propres à une époque impliquant une pratique de la classification." La Marquise utilise selon lui les stéréotypes à sa guise comme "fausse science entre préjugé et goût du système". En effet, la Marquise de Merteuil est bien un "personnage des Lumières." Le contraste entre les deux premières lettres du roman met en lumière la logique d'un langage en proie à un double mouvement dans le roman. Si Cécile se réjouit de recevoir une clef de son propre secrétaire ("je t'écris à un Secrétaire très joli dont on m'a remis la clef, et où je peux renfermer tout ce que je veux⁹⁶"), cette clef, qui représente

⁹⁴ Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.350.

⁹⁵ Jean Dagen, "D'une logique de l'écriture : *Les Liaisons Dangereuses*", Littératures, n°4, 1981, pp. 33-52.

⁹⁶ LD, Lettre I, Cécile Volanges à Sophie Carnay, p.60.

la maîtrise du langage, n'est qu'illusion. La Marquise nous apprend d'ailleurs immédiatement qu'elle en conserve un double et Cécile apprendra quelques temps après que sa mère peut faire irruption dans sa chambre et ouvrir son secrétaire. On voit bien que Cécile dans sa première lettre ne maîtrise pas le langage. Du point de vue du langage écrit, elle ne fait que citer au discours indirect les dires de sa mère : "Maman m'a dit" ; "Comme a dit Maman⁹⁷" Elle tombe dans les pièges du langage verbal et non verbal, confondant le fait de donner son pied et de donner sa main. Incapable de maîtriser les signes envoyés par son corps, elle est trahie à chaque instant : "Ta pauvre Cécile a alors perdu la tête ; j'étais, comme a dit Maman, tout effarouchée. Je me suis levée en jetant un cri perçant...⁹⁸" Directement à la suite de cette lettre, le lecteur assiste au raffinement extrême du langage de la Marquise qui démontre une socialisation et une maîtrise absolue des codes communicationnels. Le contraste entre ces deux lettres est saisissant. Si un des enjeux du roman est celui du langage et de la re-présentation au sens théâtral, on décèle chez la Marquise un mouvement oscillant entre production du langage et destruction de celui-ci. Ce mouvement, d'ailleurs analysé par Jacques Derrida⁹⁹ chez Jean-Jacques Rousseau est aussi présent dans l'oeuvre de Condillac. Mais si la Marquise excelle à expliquer et appliquer ces codes rationnellement comme tout bon libertin, elle n'échappe pourtant pas à l'absurdité. Lorsqu'elle manipule mère et fille pour ses propres intérêts, c'est bien le même matériel verbal qui est utilisé pour des arguments complètement opposés. Dans la lettre XXIX, Cécile confie à Sophie Carnay au sujet de son affection pour Danceny :

Je l'ai dit à Madame de Merteuil ; elle m'a dit que j'avais eu raison et qu'il ne fallait convenir d'avoir de l'amour quand on ne pouvait plus s'en empêcher : or, je suis bien sûre que je ne pourrai pas m'en empêcher plus longtemps ; après tout, c'est la même chose et cela lui plaira davantage.¹⁰⁰

⁹⁷ LD, Lettre I, Cécile Volanges à Sophie Carnay, p.61.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Jacques Derrida, ouvrage cit.

¹⁰⁰ LD, Lettre XXIX, Cécile Volanges à Sophie Carnay, p.153.

Mais plus tard, la Marquise décide que les choses ne vont pas assez vite entre les deux jeunes gens. Elle révèle tout à la mère de Cécile, après l'avoir assuré de garder son secret pour ne pas justement la compromettre aux yeux de sa mère : “J’allai le soir même chez Mme de Volanges et, suivant mon projet, je lui fis confidence que je me croyais sûre qu’il existait entre sa fille et Danceny une liaison dangereuse.¹⁰¹” Le résultat de cette manipulation est machiavélique et met en lumière ce que la Marquise avait utilisé elle-même à son propre comte, la vanité des mécanismes verbaux.

À mon réveil, je trouvai deux billets, un de la mère, et un de la fille, et je ne pus m’empêcher de rire, en trouvant dans tous deux littéralement cette même phrase : *C’est de vous seule que j’attends quelque consolation*. N’est-il pas plaisant, en effet, de consoler pour ou contre, et d’être le seul agent de deux intérêts directement contraires ?¹⁰²

L’absurdité ici provient d’une même logique utilisée ici pour défendre deux arguments complètement opposés, qui finalement arrivent *littéralement* à la même conclusion : “C’est de vous seule que j’attends quelque consolation.” Finalement, peu importe la contradiction (des arguments, des stéréotypes, des prédictions...), tout est déjà prêt à l’avance et la machine verbale fonctionne sans accros comme le système dans lequel sont pris les personnages, de manière implacable. La Marquise de Merteuil est un personnage exposant les mécanismes sans fin de conjonction et de disjonction du signifiant : il n’y pas de sécurité sémantique et on peut faire dire aux mots un peu ce qu’on veut, pourvu qu’on sache s’en servir. Cela appuie également nos réflexions quant à la modernité du personnage. Dans cette façon provocante de se moquer des mots et de leurs illusions, elle pointe les contradictions en refusant toute descendance de son discours vis à vis d’un référent réel. En cela, elle produit en effet son propre langage qu’on peut qualifier d’hybride — entre jeux et méfiance avec les mots, entre prose et poésie, en féminin et masculin — à l’instar de l’identité qu’elle se construit.

¹⁰¹ LD, Lettre LXIII, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.268.

¹⁰² *Ibid.*

B. Une identité hybride

Au théâtre tout est lié à l'oeil : on y voit et on s'y fait voir. La Lettre LXXXI, toujours aussi importante pour l'analyse du personnage est le moment qui appuie cette première dualité de l'identité de la Marquise de Merteuil. À la fois intime (elle raconte son cheminement intérieur et fait des confidences très dangereuses) et publique (son adresse à Valmont permet au lecteur d'avoir accès à ses pensées), cette première dualité fonde la dimension théâtrale du personnage. Elle déploie d'ailleurs longuement la métaphore filée du théâtre et de la comédie. Le cartésianisme évoqué plus tôt se traduit par ce "je" prédominant d'un sujet qui possède le contrôle, bien plus individuel que "féministe" au sens moderne du terme :

Je commençais à m'ennuyer de mes plaisirs rustiques, trop peu variés pour ma tête active ; je sentais un besoin de coquetterie qui me raccommoda avec l'amour ; non pour le ressentir à la vérité, mais pour l'inspirer et le feindre. En vain m'avait-on dit, et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment ; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un Auteur, le talent d'un Comédien. Je m'exerçais dans les deux genres et peut-être avec quelque succès : mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du Théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité. (...) Alors je commençai à déployer sur le grand Théâtre les talents que je m'étais donnés.¹⁰³

Tout au long du roman, elle utilise le vocabulaire d'un metteur en scène. Elle donne le ton, distribue les répliques, dispose les personnages selon son bon vouloir. Considérant la théâtralité comme le jeu de la perspective et le grossissement des effets, on peut tout à fait estimer le roman se théâtralise grâce au personnage de la Marquise de Merteuil.

La Marquise de Merteuil est avant tout une excellente comédienne. Elle ne fait que feindre la résistance (au Chevalier Belleruche, à Prévan, à Valmont) et accepte de jouer le jeu social qui

¹⁰³ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.354.

permet au libertinage au féminin de garder une décence aux yeux du monde et d'exciter les hommes. La Marquise pointe le caractère factice de ce jeu : "Mais quelque envie qu'on ait de se donner, quelque pressée que l'on soit, encore faut-il un prétexte ; et y en a-t-il de plus commode pour nous que celui qui nous donne l'air de céder à la force ?¹⁰⁴" Les hommes semblent connaître cette tactique mais doivent aussi jouer le jeu, respectant l'idée selon laquelle la défaite féminine ne doit pas être trop rapide sinon à être taxée de "facile".

Mais la Marquise entend dépasser la simple "mise en scène de l'imaginaire viril¹⁰⁵" selon le mot de Jean-Marie Goulemot et ce, en le maîtrisant complètement.

Après le souper, tour à tour enfant et raisonnable, folâtre et sensible, quelquefois même libertine, je me plaisais à le considérer comme un Sultan au milieu de son Sérail, dont j'étais tour à tour les Favorites différentes. En effet, ses hommages réitérés, quoique toujours reçu par la même femme, le furent toujours par une Maîtresse nouvelle.¹⁰⁶

La Marquise maîtrise si bien son corps qu'elle en développe plusieurs. Elle est à la fois "Sultan" et courtisane, "même femme" et "Maîtresse nouvelle." Son apparence repose donc sur des principes de maîtrise qui ne "ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude, ils sont le fruit de [ses] profondes réflexions.¹⁰⁷" Constamment en représentation, elle s'amuse du *topos* de la femme qui connaît l'art de feindre. Elle joue de ce qui se présente comme un talent spécifiquement féminin, mais pour venger son sexe. Celui-ci répond moins d'ailleurs à une nature qu'à une identité changeante ici, répondant au principe de *transformation* inhérent à la nature féminine.

¹⁰⁴ LD, Lettre X, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.94.

¹⁰⁵ Jean-Marie Goulemot, "Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans *Les Liaisons Dangereuses*", *Laclos et le libertinage*, pp. 163-175.

¹⁰⁶ LD, Lettre X, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.99.

¹⁰⁷ LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.350.

La deuxième dualité inhérente au sein de l'identité de la Marquise, c'est celle du féminin et du masculin, selon les stéréotypes auxquels ces notions sont rattachées. *Topos* du roman libertin, l'assimilation de l'amour à la guerre et l'isotopie de la bataille sont omniprésente dans le roman. C'est pourtant elle qui tient le discours le plus viril, par la permanente rétenion de mots amoureux, les arguments corrosifs et la sédation. Il se conclut d'ailleurs par cette fameuse déclaration de guerre : "Hé bien ! la guerre.¹⁰⁸" Mais nous assistons à un renversement subtil ici. Il ne s'agit plus de la classique attaque masculine sur une "attaquée" féminine mais d'un passage à l'action qui la différencie des femmes habituellement représentées comme passives. Son seul aveu sera d'évoquer le plaisir qu'elle a eu pour Valmont. ("Je brûlais de vous combattre corps à corps. C'est le seul de mes goûts qui ait jamais pris un moment d'emprise sur moi."¹⁰⁹) La "mollesse" (mot largement attribuée à la représentation du corps féminin et de son caractère) est absente de son comportement en tous points et elle lutte contre l'emportement des sens lorsqu'elle rappelle à Valmont qu'"il faut vaincre ou périr ¹¹⁰", elle s'approprie alors une formule virile, celle de Lovelace avant le viol de Clarisse dans le roman de Richardson, puis celle de Valmont. Il s'agit pour Morgane Guillemet d'une "femme à projet", qui ne perd jamais de vue ses objectifs et ne se laisse pas envahir par son corps et ses émotions. L'abandon total au plaisir devient alors une caractéristique masculine de l'écriture :

Alors que la femme (...) se trouve dans une disposition des sens « involontaire », ces femmes expérimentées et libertines ne laissent donc rien à un hasard – même ces « hasards heureux » dont se réjouit le siècle libertin - qui les priverait de leur maîtrise mais, en femmes à projets, (...), elles font naître l'occasion, s'emparant ainsi de prérogatives pourtant établies, selon la répartition des rôles posées par les codes sociaux, pour l'homme.¹¹¹

¹⁰⁸ Réponse à la lettre CLIII de la Marquise de Merteuil à Valmont, p.661. La phrase qui frappe est d'ailleurs un pastiche ironique de Valmont lui-même, s'écriant devant la Présidente pour l'effrayer : "Hé bien ! la mort !" (Lettre CXXV, p.555.)

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Morgane Guillemet, *ouvrage cit.*, p.370.

À l’opposé des stéréotypes féminins, elle objectifie les hommes (“Quant à Prévan, je veux l’avoir et je l’aurai¹¹²”) et se refuse à la fécondité. Veuve et sans enfant, la Marquise n’a pas d’autre descendance qu’elle-même, son écriture, son “propre ouvrage.” C’est d’ailleurs ce refus à la fois de la descendance et de l’origine qui est caractéristique de la modernité mais aussi de la monstruosité pour Peter Sloterdijk¹¹³.

C. Renversement, liberté et exil

Les analyses précédentes des dynamiques au sein de l’écriture la Marquise de Merteuil tendent donc à montrer qu’elle bénéficie d’un pouvoir de renversement — par son discours, sa désillusion vis à vis du mot, et son pouvoir réel dans le roman. Faisant et défaisant les intrigues entre les personnages, elle renverse également par sa liberté d’action et ses choix, la position inférieure conférée à son sexe. On peut lui attribuer en cela une sorte de pouvoir “diabolique¹¹⁴” de renversement, et ce également au niveau plus général du langage.

La façon dont elle utilise la langue rappelle selon Jean Dagen¹¹⁵ le fantasme qui traverse tout particulièrement son siècle : celui de trouver le lieu de naissance de la langue. La Marquise de Merteuil rejouerait ce moment inaugural de la naissance de la langue qui fascine tant son siècle. Sur ce point, la lettre LXXXI s’avère là encore très éclairante. En plusieurs étapes, on y décèle la construction progressive du langage selon la représentation habituelle qu’en donne les auteurs du XVIIIème siècle. Dans un premier temps, le langage est absent (“j’étais vouée par état au silence et

¹¹² LD, Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.359.

¹¹³ Peter Sloterdijk, *ouvrage cit.*

¹¹⁴ Nous utilisons l’étymologie grecque *διαβάλλειν* (“*dia-ballein*”) signifiant “désunir, séparer, jeter à travers”. Cette absence d’unité, cette dissociation empêche en conséquence la foi (ou la croyance) aveugle dans la capacité du langage à signifier.

¹¹⁵ Jean Dagen, *ouvrage cit.*, pp. 33-52.

à l'inaction"¹¹⁶) ce qui rappelle cette idée chère au XVIIIème siècle d'une sorte "d'avant" du langage, ce point de départ antérieur au langage devant être traduit par les signes non verbaux et verbaux par la suite. Elle rencontre alors dans un second temps la "Vérité" du langage. Mais c'est une vérité paradoxale. En effet, elle accède d'abord au langage dans ce qu'il a de mensonger : "je recueillais avec soin ce qu'on cherchait à me cacher."¹¹⁷ Elle apprend en fait la perversion du discours et le mensonge du discours institué dès le début. Le "sens" des mots, c'est d'abord un sens caché auquel elle a directement accès. C'est tout naturellement alors que le langage de la Marquise est voué à la négativité. Elle manipule par son style purement tactique, le langage de l'esquive, de la défense et de la guerre comme une sorte d'anti-langage.

Connaissant le langage d'abord par son envers, elle apprend "tout ce qu'il faut faire et ne faut pas dire"¹¹⁸ Il s'agit ici d'une référence au *Neveu de Rameau* de Diderot qui nous éclaire sur la conception du langage à l'oeuvre dans *Les Liaisons Dangereuses*. Il ne s'agit pas simplement d'une critique classique du "mensonge" de l'écrit qui pervertirait le langage pur et oral, mouvement que Jacques Derrida analyse chez Jean-Jacques Rousseau. Il s'agit d'une pensée qui joue avec les limites du dire. Le *Neveu de Rameau* par son style et sa structure, s'attèle à défaire une manière de raisonner avec un début, un milieu, une fin. Nous sommes en face d'une machine rhétorique de destruction des discours et ainsi qu'au démantèlement du dialogue philosophique, mouvement qui va à l'encontre du principe de construction systémique généralement à l'oeuvre chez tous les auteurs des Lumières. Il s'agit de s'appropriier le langage pour l'exploiter et le miner de l'intérieur en montrant la vacuité. Cette inversion du langage à laquelle elle a directement accès met la Marquise aux antipodes de la doxa de son siècle et rend paradoxalement son langage plus capable de vérité et plus libre à l'égard des codes qu'elle a reçus. Cette liberté, c'est celle de pouvoir

¹¹⁶ Lettre LXXXI, La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, p.351.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

proclamer un auto-engendrement, fictif ou réel, (là n'est pas vraiment la question), dans le récit et l'écriture.

À la lumière de ce constat, que signifie alors la mort de la Marquise ? Si sa mort semble à première vue logique et pleine de signification (c'est-à-dire, du point de vue moral, punitive), elle vacille après une lecture attentive, comme le symbole après un travail de déconstruction. Elle ne contient finalement aucun sens véritable et défini. La dernière métaphore concernant la Marquise, à savoir qu'«à présent son âme était sur sa figure¹¹⁹» semble remporter le consensus global : «Malheureusement, tout le monde trouva que l'expression était juste.¹²⁰» Le dernier mot étant laissé aux personnages secondaires (réunis en la personne de Madame de Volanges), le lecteur assiste au déploiement de la métaphore puissante de la doxa triomphante, celle du langage mythifiant, recueil de lieux commun, qui nous fait lire le roman de manière ironique, comme la genèse d'un discours de la moralité plutôt qu'une leçon de moralité. Selon Christophe Lesueur

avec la perte de l'œil, la Marquise meurt à la communication avant de mourir à la société. Le stigmatisme marque la faillite d'une communication non verbale impuissante à s'associer à la communication verbale — seule forme de communication dont Merteuil puisse désormais se prévaloir — en même temps qu'il consacre sa relégation dans les marges du recueil épistolaire.¹²¹

Ainsi, l'exil (et donc la mort) de la Marquise, correspond au bannissement d'un langage qui démythifie au profit d'un langage sans âge et désincarné. Pourtant, cette sortie du roman souligne la modernité du personnage, se représentant dans l'écriture comme sans origine ni postérité. L'exil en Hollande de la Marquise est d'une logique presque réconfortante : peut-être n'était-ce pas le meilleur espace pour qu'elle puisse s'exprimer. Sa relégation dans les marges à la fin du roman, si

¹¹⁹ LD, Lettre CLXXV, Madame de Volanges à Madame de Rosemonde, p.726.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Christophe Lesueur, *ouvrage cit.*, p. 174.

elle marque l'impossibilité d'une voix d'émerger complètement, la situe cependant entre percée moderne dans son siècle et ouverture à la création¹²², au moment même de la clôture du texte.

¹²² Cette fuite a donné lieu à de nombreuses oeuvres de fictions imaginant une suite aux aventures de la Marquise.

CONCLUSION

Finalement, les trois modalités — corps, voile, écriture — que nous avons choisi pour saisir l'originalité du personnage de la Marquise de Merteuil nous permettent de pouvoir répondre à nos questionnements de départ. La nature de la liberté que semble chercher la Marquise en sortant du territoire, à la fois romanesque et parisien est celle d'une écriture de l'auto-engendrement, l'extrayant des représentations habituellement associées au féminin, celle de la douceur, de la maternité héritée d'un discours produit par la domination masculine. Ceci étant dit, ce mot de "domination" nous montre aussi que l'écriture de la Marquise n'est pas réellement représentative d'une revendication du sexe féminin dans l'écriture. La domination doit pour elle changer de camp, et devenir la sienne propre, individuellement.

En cela, la confronter à l'idée d' "écriture féminine" était très riche pour pouvoir faire ressortir la modernité ainsi que les contradictions inhérentes au sein de son écriture. Cette dernière ne possède pas les caractéristiques de l'écriture féminine conçue par Hélène Cixous. Mais elle aborde des outils de l'écriture de soi, comme l'image du voile, l'auto-engendrement ou la communication par le corps féminin qui deviendront cruciaux pour la pensée de la critique littéraire féministe des années 1970. En ce qui concerne les rapports de la Marquise avec le libertinage, ils sont ambigus. En effet, elle s'y identifie par un certain discours et une conception matérialiste du monde et des corps. Mais elle s'en distancie en ne cessant d'en souligner les inégalités. De plus, s'il y a chez la Marquise, comme chez les héroïnes sadiennes, une volonté de destruction de système, elle n'est pas de même nature. La destruction pour le Marquis de Sade est celle de l'ensemble des fondements de la société et n'a pas de limite, comme celle de la Nature. Ce n'est pas ce que vise la Marquise. Connaissant et maîtrisant les règles d'un monde social dans lequel elle a une place privilégiée, elle n'entend pas le détruire avec un discours radical, mais plutôt le faire sien.

Pour Pierre Fauchery¹²³, l'androcentrisme du XVIIIème siècle et son aversion pour l'hermaphrodisme (qui court-circuitent la différenciation binaire des sexes) condamne la femme à une destinée bien spécifique plutôt que de l'émanciper. Selon lui, la femme représente tout ce dont l'homme a besoin d'être délivré pour dominer. Sa seule échappatoire reste alors celle de l'attribution d'une fonction esthétique entre le mystère, l'image fabuleuse et la réalité historique, le roman étant une des représentations les plus fidèles des dynamiques traversant une société. C'est là que se situe l'exception de la Marquise. Plutôt que de "confesser la légitimité d'un système qui l'asservit¹²⁴", elle n'a d'autre choix que d'en sortir. À la différence des autres héroïnes du XVIIIème siècle, que le roman dessert selon lui en les confiant dans une destinée, elle est vaincue (ou sauvée ?) et "reste notre championne dans le procès jamais éteint que nous menons tous sans espoir contre la morale et la société.¹²⁵"

¹²³ Pierre Fauchery, ouvrage cit, p.660.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid*, p.672.

BIBLIOGRAPHIE

I. Primaire

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Les Liaisons Dangereuses*, Préface et notes de Michel Delon, Paris, Éditions LGF, Poche, 1975.

II. Secondaire

1. *Sur la littérature du XVIIIème siècle.*

1.1. Essais et discours du XVIIIème siècle.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Discours sur l'éducation des femmes à l'Académie de Châlons-sur-Marne*, (1ère édition 1783), Paris, Édouard Champion, Librairie Léon Vanier, 1903.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, « Correspondance entre Mme Riccoboni et M. de Laclos », (1ère édition 1782), *Oeuvres Complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1979.

CONDILLAC, Étienne, *Cours d'études, Grammaire, De l'analyse du discours*, tome I, in *Oeuvres philosophiques, Corpus général des philosophes français 1946-1948-1951*, Paris, PUF, 1984.

DIDEROT, Denis, *Sur les Femmes*, (1ère édition 1772), Paris, René Hislum, 1933.

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, (1ère édition 1892), Paris, Gallimard, coll. Folio n°761, 1972.

FÉNELON, François, *Traité de l'Education des Filles*, (1ère édition 1687), Paris, éd. B. Jolibert, Klincksieck, 1994.

POULLAIN DE LA BARRE, François, *De l'Éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs*, 1ère édition 1674, éd. B. Magné, PU de Toulouse le Mirail, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, (1ère édition 1762), Paris, Pourrat Frères, 1841.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, (1ère édition 1781), Paris, Flammarion, GF, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, (1ère édition Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1761) Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, Tome 19, (1ère édition 1764), Paris, Éd. Garnier, 1878.

1.2. Analyses contemporaines du XVIIIème siècle.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Puf, 1992.

FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du XVIIIème siècle*, Paris, Armand Collin, 1972.

FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce que les Lumières ?", in *Magazine littéraire*, n° 207, mai 1984, pp. 35-39, *Dits et Écrits*. Tome IV, texte n° 351, extrait du cours au Collège de France, 5 janvier 1983.

HÉNAFF, Marcel, *Sade, L'Invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978.

MALRAUX, André, "Préface", *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, 1958.

1.3. Articles de revue.

BOSQUET, Marie-Françoise, “La lectrice : une figure sous haute surveillance dans *les Gynographes* de Rétif de la Bretonne”, Isabelle Brouard-Arends (dir.) in *Lectrices d'Ancien Régime*, Presses universitaires de Rennes, 2003.

BOURDIEU, Pierre, “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977.

BROUARD-ARENDS, Isabelle, “Discours féminins, discours libertins. *Les Lettres de la marquise de ****, les *Lettres de Fanni Butlerd*, *Les Liaisons dangereuses*”, in *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle : Ou les Caprices de Cythère*, (dir. Anne Richardot) Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 124-132.

BROUARD-ARENDS, Isabelle, PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, “Introduction”, in *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 13-19.

DAGEN, Jean, “D'une logique de l'écriture : *Les Liaisons Dangereuses*”, in *Littératures*, n°4, 1981, pp. 33-52.

DELON, Michel “Le prétexte anatomique”, in *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 36.

GOULEMOT, Jean-Marie, “Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans *Les Liaisons Dangereuses*”, in *Laclos et le libertinage*, pp. 163-175.

JATON, A.-M, “Libertinage féminin, libertinage dangereux”, in *Laclos et le libertinage (1782-1982)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 151-162.

LESUEUR, CHRISTOPHE, “Le corps communicant : le libertin, l'oeil et le regard dans *Les liaisons dangereuses*”, in *Jean-Paul Sartre, la littérature en partage*, Volume 49, Numéro 2, 2013.

MC CALLAM, David, “La Marquise de Merteuil, poète ?” in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No. 1, pp. 95-102, Classiques Garnier Stable, Mars 2019. Article en ligne. Dernière consultation : 12 avril 2019 : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26568716>

RICHARD, Odile, “*Les Bijoux indiscrets* : variation secrète sur un thème libertin”, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°24, 1998. p. 32.

2. Essais et théories contemporaines.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

CIXOUS, Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », 1975, in *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (préface de Frédéric Regard), Paris, Galilée, 2010.

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'Autre femme*, Paris, Éditions de Minuit (coll. Critique), 1974.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994.

LECLERC, Annie, *Parole de femme*, Grasset, 1974, Paris, Actes Sud, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1995.

STAROBINKSY, Jean, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1999.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Grafton, 1977.

3. Travaux universitaires.

GUILLEMET Morgane, *De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle*, sous la direction d'Isabelle Brouard-Arends, thèse soutenue à l'Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne en 2009.

III. Tertiaire.

1. Oeuvres de fiction

CASANOVA, Jacques, *Histoire de ma vie*, tome II, 1744-1750, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, n° 132, 2013.

QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, 1^{ère} édition Calmann-Lévy, 1996, Gallimard, coll. Folio, 2010.

QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, 1^{ère} édition Gallimard, 1994, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2011.

RÉTIF DE LA BRETONNE, *Les Gynographes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1988.

SADE *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1^{ère} édition en Hollande, 1797-1799, *Œuvres*, éd. Michel Delon, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

2. Émissions radiophoniques.

MOSNA-SAVOYE, Géraldine, *Les Chemins de la Philosophie*, "La Pudeur (2/0) : L'écriture libertine, dévoiler sans montrer ?" entretien avec Eric Fiat et Jean-Christophe Abramovici, réalisation Mydia Portis-Guérin, Nicolas Berger, France Culture, 19 avril 2016, 53 minutes.

VAN REETH, Adèle, *Les Chemins de la Philosophie*, “Tourments de la séduction (4/0) : Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*”, entretien avec Catriona Seth, réalisation Olivier Bétard, Nicolas Berger, France Culture, 6 octobre 2016, 53 minutes.

3. Oeuvres cinématographiques.

FREARS, Stephen (réalisateur) *Dangerous Liaisons* (DVD) Lorimar Film Entertainment, NFH Productions, 1988, 119 min.

KUMBLE, Roger (réalisateur) *Cruel Intentions*, (DVD), Columbia Pictures, 1999, 97 min.