

SOMMAIRE

	PAGE
CLAUDE MOUCHARD : Raymond Queneau: Puissance de l'indéterminable	101
Raymond QUENEAU: <i>Morale élémentaire</i> .	
RENE MICHA : La tête de Dora sous Cixous	114
Hélène CIXOUS: <i>La jeune née</i> .	
» » <i>Portrait de Dora</i> .	
» » <i>La</i> .	
JEAN CATESSON : Auto, bio et graphie	122
Philippe LEJEUNE: <i>Le pacte autobiographique</i> .	
CLAUDE REICHLER : Adolphe et le texte enfoui	131
Benjamin CONSTANT: <i>Œuvres</i> .	
Tzvetan TODOROV: « La parole selon Constant ».	
Han VERHOEFF: « Adolphe » et Constant.	
PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE : Précis	146
Mathieu BÉNÉZET: <i>Dits et récits du mortel, métréopée</i> .	
YVE-ALAIN BOIS : L'arbre et le carré	154
F. DE SAUSSURE: <i>Cours de linguistique générale</i> .	
S.M. EISENSTEIN: <i>Au-delà des étoiles</i> .	
MICHELE PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS : De la natte à la chaise. 184	
C.P. FITZGERALD: <i>Barbarian beds: the origin or the chair in China</i> .	
D. HOLZMAN: <i>A propos de l'origine de la chaise en Chine</i> .	
NOTES	
EMMANUEL HOCQUARD : « L'absence d'écrire est mon travail »	192
Roger GIROUX: <i>Théâtre</i> .	
HERVE ROUSSEAU : Enfin une traduction du « Peri Archôn ». 193	
ORIGÈNE: <i>Traité des principes (Peri Archôn)</i> .	

ADOLPHE ET LE TEXTE ENFOUI

BENJAMIN CONSTANT

Œuvres

texte présenté et annoté
par Alfred Roulin

Gallimard, 1957, 1.688 p.
(Coll. « La Pléiade »)

TZVETAN TODOROV

« La parole selon Constant »
in Poétique de la prose

Seuil, 1971, 256 p.
(Coll. « Poétique »)

HAN VERHOEFF

« Adolphe » et Constant
(une étude psychocritique)

Klincksieck, 1976,
136 p.

« Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio. »
BAUDELAIRE, « La voix ».

« Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses: cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre. » (1) On a souvent remarqué le dédoublement d'Adolphe: acteur et spectateur, mais aussi personnage et narrateur. Si l'on superpose à ces strates Constant et son écriture, trois niveaux de déchiffrement apparaissent d'emblée (2): le spectateur face à ses actes, le narrateur face à son histoire, Constant face à son

(1) Toutes les citations sont tirées de l'édition d'Alfred Roulin. Les références seront indiquées par un chiffre placé dans le cours du texte (ici, p. 22).

(2) Le cours de notre étude en révélera un quatrième.

roman. A chaque niveau, tout en même temps marionnette et tireur de fil, masque et public, scripteur et lecteur, on se dissimule à soi-même quelque chose qu'on ne peut cesser ni de vivre ni d'écrire.

Quelle est cette déchirure, que cache ce travestissement indispensable, sur quoi porte une cécité reconnue ou niée ? C'est une seule et même question, à laquelle il faut essayer de répondre d'abord par une mise en place des fonctions à l'œuvre dans le roman.

DANS LA MAISON DU PÈRE

Partons de la double postulation où se partage Adolphe, et qu'il est facile de dégager : « Offerte à mes regards dans un moment où mon cœur avait besoin d'amour, ma vanité de succès, Ellénore me parut une conquête digne de moi. » (p. 21 ; je souligne.) Tout en se conformant aux sollicitations de la vanité, qui constitue, à l'opposé du besoin d'amour, un des deux pôles affrontés, Adolphe en fait le procès : « J'avais, dans la maison de mon père, adopté sur les femmes un système assez immoral. Mon père, bien qu'il observât strictement les convenances extérieures, se permettait assez fréquemment des propos légers sur les liaisons d'amour [...]. Toutes les femmes, aussi longtemps qu'il ne s'agissait pas de les épouser, lui paraissaient pouvoir, sans inconvénient, être prises, puis être quittées ; et je l'avais vu sourire avec une sorte d'approbation à cette parodie d'un mot connu : *Cela leur fait si peu de mal, et à nous tant de plaisir !* » (p. 18-19).

Il faut ranger sur la ligne de la même exigence la poursuite de l'objet de vanité et l'insertion sociale, qui commande l'abandon de cet objet. Mais, selon une fatalité tragique, la femme conquise devient chez Constant objet d'amour : cette contradiction, qui prend son lieu dans la maison du père, parcourt tout le roman. Elle se nourrit d'une identification au père, que le narrateur avait au demeurant marquée dès le début : « Mon père, ministre de l'électeur de***, [...] vo[is]ait ensuite m'appeler auprès de lui, me faire entrer dans le département dont la direction lui était confiée, et me préparer à *le remplacer un jour.* » (3)

(3) P. 13 ; je souligne. La ressemblance entre le père et le fils est indiquée ailleurs en termes psychologiques : c'est la timidité, leur commune torture, qui les réunit, paradoxalement, dans une identique incapacité à établir entre eux un lien affectif. Mais ce qui fait structure ici est la nécessité où se trouve Adolphe de remplir le programme social de l'homme.

Dans l'argument du père prend place une obligation capitale : la carrière, la réussite, que doivent rendre éclatantes la gloire, à savoir l'inscription dans la parole sociale, et la fortune. Pour discrètes qu'en soient les mentions, toujours soumises à une litote sévère, on peut suivre à travers le texte les aléas de cet équivalent de la parole paternelle qu'est l'argent. Il manifeste la tyrannie sociale et accompagne Adolphe, tout au long de son histoire, comme un cordon ombilical qui le lierait à son père.

Toujours généreux, le père pardonne les frasques, éponge les dettes, pourvoit sans faille aux besoins du fils. Dans cette configuration, il est évidemment de première importance qu'Ellénore soit une femme *entretenu*e au moment où Adolphe la rencontre. Lorsqu'elle quitte la maison de son protecteur, elle a beau insister sur son indépendance financière : « J'ai de ma fortune particulière soixante-quinze louis de rente ; c'est assez pour moi. » (p. 39) La précaution, autant que la modicité de la somme, manifeste sa dépendance de femme séduite à l'égard de l'argent autant que des stratégies qui l'ont conquise (4). Mais, lorsqu'Ellénore a retrouvé sa propre fortune et qu'Adolphe vit chez elle, tout change : scandale majeur, la structure menace d'être prise en défaut, et la désapprobation paternelle est précise : « Jusqu'à présent vous m'aviez paru le protecteur d'Ellénore, et sous ce rapport il y avait dans vos procédés quelque chose de noble [...]. Aujourd'hui, vos relations ne sont plus les mêmes ; ce n'est pas vous qui la protégez, c'est elle qui vous protège. » (p. 54)

Le narrateur ne manque pas d'ailleurs d'explicitement lui-même le rapport qui s'établit entre le discours paternel, la femme séduite et l'argent : « Comme les avares se représentent dans les trésors qu'ils entassent tous les biens que ces trésors pourraient acheter, j'apercevais dans Ellénore la privation de tous les succès auxquels j'aurais pu prétendre. » (p. 57) Comme l'argent, symbole d'où s'épanchent les fantasmes de l'avare et par conséquent privation de la réalité, la femme séduite est devenue le signe du manque, puisqu'elle concentre en elle l'imaginaire auquel elle est référée. Dans l'espace du discours paternel, les signes remplacent et éva-

(4) Monsieur de P***, l'amant d'Ellénore, tient des propos semblables à ceux du père : « Il semble qu'à votre âge, on ne doit pas tarder à entrer dans une carrière » (p. 36). Lorsqu'il voudra se venger d'Adolphe, il proposera à Ellénore « la moitié de sa fortune » (p. 49), à la condition qu'elle quitte son séducteur. Il y a là probablement, à un certain niveau, une situation œdipienne (P*** comme Père ?).

cuent toute réalité désirable (5), et cela à l'intérieur même de la relation qu'ils disposent entre le père et le fils : « J'étais pénétré de tous ses droits à ma reconnaissance et à mon respect. Mais aucune confiance n'avait jamais existé entre nous. » (p. 13) Indices d'une même négativité, les signes reconduisent un langage falsifié, troué par l'imaginaire, monnaie de la carrière et fausse monnaie de l'amour.

L'INVERSION MORTELLE

Le fils est ainsi contraint, par le langage qu'il parle, l'argent qu'il dépense et l'amour qu'il profane, à répéter et à payer la faute du père, la contradiction que son discours recèle. Cependant, si Adolphe ne peut se débarrasser de l'injonction qui le constitue, il ne parvient pas non plus à lui obéir. C'est qu'en lui parle un autre désir, que sa quête est dirigée en même temps vers un autre objet : « Il y avait dans ce besoin beaucoup de vanité sans doute, mais il n'y avait pas uniquement de la vanité ; il y en avait peut-être moins que je ne le croyais moi-même. » (p. 18).

L'objet de ce besoin, que le héros reconnaît à peine, tout se passe comme si le narrateur se refusait à le circonscrire : « Charme de l'amour, qui pourrait vous peindre ! Cette persuasion que nous avons trouvé l'être que la nature avait destiné pour nous, [...] cette certitude que désormais le monde ne peut nous atteindre où nous vivons, cette intelligence mutuelle qui devine chaque pensée et qui répond à chaque émotion, charme de l'amour, qui vous éprouva ne saurait vous décrire ! » (p. 33) L'amour vient de la nature, il échappe au discours social (au monde), il se passe même de tout langage : le nommer ou le décrire (à son amante, à son lecteur) relève toujours d'une stratégie : ici, pour le narrateur, celle de l'anaphore, dont l'imprécision démonstrative rythme un appel à la réminiscence, et celle de la prétérition, cette feinte négation, qui désigne ce qu'elle déclare omettre et saisit ce qu'elle prétend laisser fuir.

L'amour apparaît, dans *Adolphe*, comme un retour à l'origine : « Il n'était plus question dans mon âme ni de calculs ni de projets ; je me sentais, de la meilleure foi du monde, véritablement amoureux. Ce n'était plus l'espoir du succès qui me faisait agir... » (p. 27) S'opposant à la vanité, l'amour,

(5) C'est le grand mérite de l'article de Tzvetan Todorov (« La parole selon Constant »), d'avoir montré qu'*Adolphe* constitue un univers strictement sémiologique.

qui devrait être pur désir, non-discours, empêche d'une part le fonctionnement totalitaire du discours social, et se trouve lui-même, d'autre part, corrompu d'avance par la séduction qui lui a permis de venir au jour, et qui le récupère dès qu'il tente de se dire. Inévitablement, le désir est appelé à se retourner en indifférence, la communion fugitive, à s'inverser en séparation éternelle.

Tout le roman orchestre l'expansion sinistre de ce retournement, qu'Adolphe subit dans une impuissance fascinée, et qu'il consigne apparemment sans y rien comprendre. La séduction anéantit l'amour qu'elle a révélé obliquement, et conduit le héros à poursuivre la mort de la femme. Cette mort manifeste la figure tragique prise par l'objet de la quête amoureuse, du moment que l'homme, son désir et cet objet même sont soumis à l'ordonnance du père : elle prouve la perfidie de cette ordonnance, qui prétend que le plaisir de l'homme (cela nous fait tant de plaisir) peut se prendre sans douleur pour la femme.

La tyrannie d'Ellénore et la dépendance honteuse d'Adolphe relèvent d'un fonctionnement que la structure fait surgir, mais que la fiction, peut-être trop directement intéressée, ne peut dévoiler, bien qu'elle l'inscrive sans cesse de biais : ce n'est pas simplement Ellénore qui est un tyran, mais la mort en elle, dont Adolphe est contraint de poursuivre l'avènement ; ce n'est pas de la seule Ellénore qu'Adolphe est l'esclave, mais aussi de l'exigence paternelle, dont la femme séduite est devenue le symbole, et que par conséquent elle vérifie et alimente.

Par un semblable déplacement, le texte met dans la bouche d'Ellénore ce qu'Adolphe ne peut ni ne veut connaître : « Je ne sais quel pressentiment me dit, Adolphe, que je mourrai dans vos bras. » (p. 35) Et ailleurs : « Adolphe, s'écriait-elle, vous ne savez pas le mal que vous faites, vous l'apprendrez un jour, vous l'apprendrez par moi, quand vous m'aurez précipitée dans la tombe. » (p. 67) La lettre finale, tracée de la main d'Ellénore, clôt le récit sur une variation de perspective extrêmement puissante, exposant une vérité apparue nécessairement trop tard : « Adolphe, me disait-elle, pourquoi vous acharnez-vous sur moi ? [...] Faut-il donc que je meure, Adolphe ? Eh bien, vous serez content ; elle mourra, cette pauvre créature que vous avez protégée, mais que vous frappez à coups redoublés. Elle mourra, cette importune Ellénore que vous ne pouvez supporter autour de vous, que vous regardez comme un obstacle, pour qui vous ne trouvez pas sur la terre une place qui ne vous fatigue ; elle mourra... » (p. 79-80)

En même temps qu'il ne peut que poursuivre la mort de la femme, significativement provoquée par une double lettre marquée du sceau paternel (la lettre d'Adolphe à T*** et celle de T*** à Ellénore), Adolphe est frappé en retour par la mort et devient lui-même entière négativité : « Combien elle manquait à mon cœur, cette dépendance qui m'avait révolté souvent. » (p. 79) Le besoin d'amour, qui apparaissait, dans la perspective de l'ordre paternel, comme une chimère, installe son objet au cœur du vide, dans un deuil irréparable : « J'allais vivre sans elle dans ce désert du monde, que j'avais souhaité tant de fois de traverser indépendamment. » (p. 76)

PRÉFACES

L'aveuglement d'Adolphe, nécessaire à la structure de son désir autant qu'à l'indépassable piétinement de la situation romanesque, se répercute dans les deux préfaces où Constant justifie le fait d'avoir écrit et publié son roman (6). Il y condamne violemment la séduction mise en œuvre dans son texte, et qu'il appelle « la simple habitude d'emprunter le langage de l'amour » (p. 6 ; je souligne le sème de l'argent). Il mène une longue réflexion morale et proteste de son « innocence », à savoir l'absence de toute référence biographique.

Ces préfaces constituent une lecture du roman, auquel elles tentent d'imposer un sens canonique. Mais elles sont aussi un reflet (métalinguistique) de la méconnaissance où est plongé Adolphe et, par voie de conséquence, d'une compulsion interprétée comme fatalité sociale. Dans le jeu de la séduction, Constant voit chez la femme manque et besoin : elle est « faible », « confiante », « crédule », total « abandon », « sans intérêt profond que dans l'affection », « sans activité », « sans carrière », portée à une « excusable vanité » (p. 7 ; je souligne). Tout en elle désigne la victime, pour peu que ce manque soit révélé comme tel. Or le « langage de l'amour » consiste précisément à parler le discours que la femme attend, auquel elle confère valeur de vérité et de nécessité : il est miroir du désir, dont il propose de remplir le vide. Mais il est *langage*, stratégie séductrice : l'amour s'y dévoie et s'y trouve soustrait à sa propre affirmation. Selon la structure même qui gouverne Adolphe, les préfaces montrent que le

(6) La rédaction des préfaces est évidemment postérieure à celle du roman, et même à la première parution : la préface de la deuxième édition est de 1816, celle de la troisième édition, de 1824.

besoin d'amour se redouble d'une inversion maligne, où le rêve de réunion produit la séparation : à la « crédulité » succède « l'âme trompée », à l'« abandon » le « tort », au « sacrifice » le « crime », à la « confiance » la « défiance », à la protection le délaissement... (p. 7)

Chez le séducteur lui-même, l'amour surgit aussi, et fait apparaître ce que Constant nomme « la nature même », ou sa « meilleure nature » (p. 8). Le séducteur éprouve réellement, au contact de la souffrance infligée, ce qu'auparavant il feignait de ressentir. Ici comme dans le roman, l'attachement à l'objet n'est donné que par la médiation de la douleur, et, de plus, *trop tard* : car la séduction, sous le signe de laquelle l'homme s'est placé d'abord, l'oblige à détruire cette plénitude profonde qui s'était révélée en lui. Revenu de son entreprise avilissante, le séducteur n'est plus qu'un fantôme qui se « survit » (p. 8) : à son tour, il se manque à lui-même.

On voit combien cette lecture d'*Adolphe* proposée par Constant mime la situation romanesque. Plus intéressante encore apparaît la réflexion du préfacier sur l'influence de la « maison du père », à savoir la prévalence du discours social. Edictant des règles que sa pratique dément, la société profère un discours duplice, véhiculé par une « ironie devenue triviale, mais qui séduit l'esprit par des réactions piquantes » (p. 7). Elle est menée par la *vanité*, derrière laquelle se profilent, comme dans le récit, la parole et l'argent : « Une doctrine de fatuité, tradition funeste, que *lègue* à la vanité de la génération qui s'élève la corruption de la génération qui a vieilli... » (p. 7 ; je souligne.) En un mot, le discours social lui-même est simulacre et séduction : il feint d'imposer des conventions, mais c'est pour mieux tolérer qu'on les transgresse. L'individu ne peut pas ne pas prendre sa part de cette perfidie : il est contraint à ne respecter que des règles factices et écrasantes ; et, s'il y contrevient, il n'aboutit qu'à en renforcer l'hypocrisie.

A l'aide de cette analyse menée par le préfacier, on peut enrichir d'une nuance (à savoir, comme toujours chez Constant, d'une contradiction maintenue) le commentaire apporté par Tzvetan Todorov au statut de la parole (7). La parole, dit Todorov, implique l'autre. Certes, mais l'inverse est juste aussi : c'est la parole de l'autre qui *m'implique*, qui fait de mon discours le miroir d'un autre discours. Le langage de l'amour, dans ce renversement, implique même doublement l'autre : il est en moi discours social, parole *vaine*, signe vide, et miroir où la demande d'amour se reconnaît et se leurre.

(7) Art. cit.

Il emporte ainsi deux fois la mort, celle de son destinataire et celle de son « sujet », et subsiste lui-même, dans sa facilité toute-puissante, comme par la génération spontanée des signes falsifiés.

C'est là une parfaite illustration du tragique moderne selon Constant : la société y joue le rôle qui revenait au destin dans la tragédie antique, et qui plaçait l'homme dans une position précisément « sans ressource » (p. 8) : « L'ordre social, l'action de la société sur l'individu, dans les diverses phases et aux diverses époques, ce réseau d'institutions et de conventions qui nous enveloppe dès notre naissance et ne se rompt qu'à notre mort, sont des ressorts tragiques qu'il ne faut que savoir manier. » (8)

Mais on n'en a pas fini avec les préfaces quand on a montré que la réflexion morale reproduit, à un niveau métalinguistique, le récit d'Adolphe. Car ces quelques pages sont œuvre de rhéteur : la bonne foi et l'indignation y sont agencées admirablement, dans des formules telles que la modestie affectée, l'accumulation, l'hyperbole, la prétérition, l'antithèse, etc. — toutes recettes particulièrement spectaculaires. On ne peut s'empêcher d'apercevoir, dans l'appareil de la persuasion, et sans même recourir aux indices biographiques, un trouble qui porte Constant à rendre dramatiques ses justifications et son métalangage de moraliste, comme s'il attachait à la description de la femme victime, à la dénonciation de la vanité masculine, à la critique de l'emprise sociale, un intérêt que l'édification du public ne peut suffire à motiver.

Paul de Man écrit : « Il découle de la nature rhétorique du langage littéraire que la fonction de connaissance réside dans le langage et non dans le sujet. » (9) C'est le langage même, autant que la déclaration d'intention, qu'il faut interroger : à la fois œuvre de fiction et réflexion sur soi, mise en scène de l'imaginaire et tentative d'en arrêter les effets, stratégie langagière et proscription des ruses du langage, les préfaces prolongent la situation intenable du roman, où héros s'empoisse dans les filets d'une entreprise dont il se croyait le maître. Tout ce que déclare le préfacier et tout ce qu'il rejette perpétue le paradoxe qui veut que ce qui est nié demeure, et que ce qui est affirmé s'estompe (10). Cette

(8) « Réflexions sur la tragédie », p. 918. Le rapprochement a été noté par A. Fairlie, « L'individu et l'ordre social dans *Adolphe* », in *Europe* 467, mars 1968.

(9) « Rhétorique de la cécité », in *Poétique* 4, 1970, p. 471.

(10) Cf. M. BLANCHOT, « Adolphe ou le malheur des sentiments vrais », in *La part du feu*, Gallimard, 1949, et T. TODOROV, art cit.

logique aberrante et incontournable, où le langage formule ce dont le sujet refuse la connaissance, est comparable à celle que la psychanalyse a nommée *dénégation* : c'est à proprement parler le travail d'une *fiction autobiographique*, par lequel le texte romanesque et son reflet viennent déchiffrer ce qui reste nécessairement opaque au sujet.

L'indifférence, le jeu littéraire, l'établissement du texte, le but édifiant, tous les contenus allégués par le préfacier, sont autant de masques dont s'affuble un discours pour paraître et se donner du champ. Mais le masque fait partie du discours, la fiction n'est pas enfermée dans le roman, elle embrasse ses propres mobiles — secrets ou avoués — et annonce ce que son « auteur » n'entend pas, que pourtant il écrit, le texte qui guide sa main et trace des signes plus adéquats que toute morale, plus impérieux que toute réflexion.

L'ÉCRITURE INTERROMPUE

Il y a donc, dans le roman comme dans la réflexion, une méconnaissance active, qui lie narrateur et préfacier. Cette méconnaissance, on en retrouve la trace dans tous les textes où Constant pousse vers la fiction le récit autobiographique : elle porte d'une part sur la mort de la femme, et d'autre part sur les images ambiguës du père.

Dans le *Cahier rouge*, Constant, esquissant l'histoire de quelques femmes qu'il a connues dans sa jeunesse, note que l'une d'elles est morte en couches, et qu'une autre, dont l'affection l'a marqué profondément, s'est suicidée, « abandonnée de toute la terre » (p. 94). La liste de ses précepteurs lui permet de caricaturer le discours paternel analysé dans *Adolphe* : représentant la Loi et le Savoir, les précepteurs illustrent la fausseté de l'image sociale : « Ceux qui étaient chargés de m'instruire et de me corriger étaient eux-mêmes des hommes très ignorants et très immoraux. » (11)

Dans *Cécile*, le récit s'interrompt sur un moment d'intense dramatisation : « L'empreinte de la mort était sur tous ses traits, et le chirurgien qui veillait avec moi auprès d'elle, me montrait dans la contraction de sa bouche, dans ses yeux où l'on n'apercevait plus qu'un peu de blanc, dans la roideur de ses membres et dans ses extrémités déjà glacées, les

(11) P. 89. Dans le contexte de ce renversement des signes, peut-être n'est-il pas sans intérêt de remarquer que le père de Benjamin s'appelait *Juste Constant*.

signes avant-coureurs d'une dissolution inévitable.» (12) Cette interruption se répète dans le *Journal abrégé*, où les notations cessent le 27 décembre 1807, peu après la maladie de Charlotte qui correspond à la fin de *Cécile*. On y lit l'angoisse panique de Constant devant la perspective de la mort de Charlotte, puis, celle-ci semblant se remettre, son soulagement (13). Le *Journal* s'arrête sans motif apparent.

Or ce double inachèvement est répercuté déjà dans le premier *Journal* : en date du 8 mai 1805, lui aussi s'interrompt. Constant s'en explique dans une note qu'il y a rajoutée le 12 avril 1808 : « La mort de M^{me} Talma m'avait jeté dans un tel abattement qu'à dater de ce jour mon journal où j'avais retracé tous les détails de sa maladie et jugé quelquefois sévèrement son caractère me devint insupportable ; cependant, ne voulant pas l'interrompre complètement, j'imaginai de ne l'écrire que fort en abrégé et en grande partie en chiffres. » (14)

Dans *Adolphe*, dans *Cécile*, dans les *Journaux*, c'est donc toujours le même scénario : que le texte soit achevé ou non, l'écriture s'interrompt lorsqu'elle a mis en scène la mort de la femme, comme si elle avait alors rempli sa fonction, comme si par ce geste tout écrit recevait sa nécessaire mesure intérieure, comme si Benjamin Constant, reproduisant une scène obsessionnelle, obéissait à la dictée de quelque texte antérieur dont l'oracle lui serait demeuré celé.

Dans notre perspective, une lecture psychanalytique devrait pouvoir sans trop de peine désigner cette scène, nommer ce texte : la mort de la mère, peu de jours après la nais-

(12) P. 185. Les dernières pages de *Cécile* ont été commentées par W.A. Pabst : « *Cécile*, document biographique ou fiction littéraire ? », in *Actes du Congrès Benjamin Constant*, Droz, 1968.

Le rôle du père est, dans *Cécile* comme ailleurs, divisé, et son image accompagne le mouvement de dramatisation : il y a d'une part le père « réel », anodin, et d'autre part le Dieu piétiste, puissance formidable aux mains de laquelle le narrateur remet toute volonté et toute responsabilité : « Je me regardai comme un enfant conduit par un guide invisible. » (p. 175) Il ne fait pas doute qu'une hypothétique mort de *Cécile* eût été attribuée, dans le roman, à la volonté de ce Père, et reçue par le héros comme un dénouement fatal.

(13) On sait qu'un feuillet de ce journal manque inexplicablement (20 novembre au 10 décembre 1807). Il devait relater le voyage à Besançon et la rencontre avec Charlotte (voir p. 636-640).

(14) P. 486. Juste avant l'interruption, le 5 mai 1805, le *Journal* décrit longuement la mort de Julie Talma, témoignant d'une horreur fascinée : « Une bizarre, avide, et sombre curiosité m'a conduit près de ce corps sans vie... » (p. 484 ; je souligne).

sance de Benjamin, que le narrateur du *Cahier rouge* mentionne d'ailleurs au début de son récit (p. 87) ; puis, de la part du père, le remplacement de l'épouse morte par une servante, dans lequel l'enfant peut lier la fonction maternelle et l'infériorité sociale ; et finalement une culpabilité fantasmatique où sont réunis le père et le fils dans un deuil sans fin, face à l'image d'une mère à la fois vengeresse, douloureuse et nulle... La mort de la femme, la « perfidie » paternelle, la culpabilité du fils, entraînent alors la fiction biographique dans un mouvement de redite obscure, qui oblige Constant à se pencher interminablement sur le moment qui l'a porté tout à la fois à la vie et à l'angoisse (15).

Mais la grille psychanalytique semble permettre d'autres parcours. Ainsi Han Verhoeff articule le récit d'Adolphe et toute la problématique constantienne autour d'un double mouvement d'identification et d'agression à l'égard d'une Mère terrible. Il décèle chez Constant une névrose d'abandon, et explique sa fascination pour la mort comme une synthèse de l'assimilation à un objet d'amour irrémédiablement perdu, et du rejet d'une image féminine culpabilisante et castratrice. Dans cette reconstruction génétique, le roman acquiert, comme toute écriture, une fonction thérapeutique, en permettant au scripteur une régression contrôlée vers la scène originelle de sa névrose.

On sait que cette théorie de la sublimation ne rend compte que bien imparfaitement de la production artistique et de l'écriture. Ce qu'il faudrait ajouter à l'analyse psychocritique, c'est une réflexion sur le langage, sur les processus du texte *comme tel* : car il sera toujours problématique de mettre en rapport des contenus psychanalytiques qu'on déclare semblables dans la vie et dans l'œuvre, et de faire dépendre le surgisement et l'existence du texte littéraire d'une genèse qui demeure, dans le cas présent tout au moins, strictement biographique (16). D'une part, en effet, ces contenus, étant inconscients, sont par définition soumis au déplacement et à la condensation propres au travail psychique, et peuvent accueillir toutes sortes de motivations. Une certaine psychanalyse, accoucheuse de vérités et de confessions, peut alors à bon

(15) Cf. P. BÉNICHOU, « La genèse d'Adolphe », in *L'écrivain et ses travaux*, Paris, 1967. Il ne s'agit pas d'une étude psychanalytique, mais d'une mise au point, remarquable, des rapports entre le *Journal*, la *Correspondance* et *Adolphe*.

(16) Il n'en va pas ainsi de toutes les études psychocritiques, notamment dans la *Psychocritique du genre comique* de Mauron (Corti, 1964).

compte se donner toujours raison (17). Plutôt que des relations thématiques, dont l'instabilité nécessaire risque d'être figée dans un vocabulaire préétabli, il vaut mieux s'attacher à découvrir des homologies de structure, des agencements formels récurrents où peuvent se ranger des contenus mobiles.

Et d'autre part, l'écriture constantienne est irrémédiablement *contradictoire*. Elle est construite pour infirmer toujours le pôle qu'on tente de privilégier en elle. A cette contradiction active, Verhoeff tente d'échapper en unifiant les textes et la vie autour de l'image de la Mère. Mais on peut montrer que le texte lui-même s'est déjà déporté à l'autre extrême, où tout s'enclenche à partir de la parole du père. Lire Constant, c'est accepter le tranchant d'une contradiction insurmontable, accepter que cela même qui est dit reste secret.

LE PROGRAMME D'ENÉE

L'exégèse analytique viendra donc seulement dessiner une onde nouvelle dans la problématique de la méconnaissance et du destin. Elle permet de déployer, à un certain niveau où il convient de la maintenir, un discours que Constant parle sans le savoir. Le texte demeure intouché, tant qu'on ne lui a pas retourné, à l'échelon de sa facture et de son projet, les questions selon lesquelles il organise son univers.

L'écriture constantienne n'est-elle pas elle aussi, dans sa dimension spécifique, vouée à l'ignorance du travail qui l'informe? Ne penche-t-elle pas son interrogation de déchiffreur piégé sur une parole passée, que dans ce moment même elle réitère et vivifie?

Dans *Adolphe*, bien que toute l'articulation pose le problème d'un modèle caché, aucune mention explicite n'en indique l'existence. Si l'on examine les pages du *Journal abrégé* qui correspondent à l'époque où Constant a mis sur le papier la première rédaction de son roman, on est frappé du fait qu'il cite à trois reprises les vers de l'*Enéide* (18). Bien

(17) Cf. Jean STAROBINSKI, « Psychanalyse et littérature », in *La relation critique*, Gallimard, 1970 : « Choisir comme principe explicatif la seule dimension du passé (l'enfance, etc.), c'est faire de l'œuvre une conséquence, alors qu'elle est si souvent pour l'écrivain une manière de s'anticiper. » (p. 283).

(18) 19 novembre 1806 : « *Fata viam invenient* » : les destins trouvent leur voie (*En. III*, 395) ;

22 décembre 1806 : « *Cava volitantes sub imagine formae* » : des formes

entendu, certaines expressions de l'*Enéide* étaient passées à l'usage de proverbes. Mais une telle fréquence de citations est unique dans les Journaux et, de plus, les trois mentions ont un rapport de sens évident, quoiqu'inscrit de manière oblique, avec *Adolphe* (et avec *Cécile*, comme avec toute la problématique mise au jour ici) : la toute-puissance du destin, la résurgence fantomatique du passé, la conscience — ou la connaissance — du mal (19).

Est-il possible que le poème virgilien soit réactivé dans la fiction constantienne, qu'il y joue le rôle de modèle secrètement copié, et qu'ainsi le texte d'*Adolphe*, tout comme son narrateur, son héros et son préfacier, soit soumis à un discours que tout ensemble il méconnaît et représente? Il ne s'agirait en aucun cas de « source » ni de filiation : bien plutôt, on voudrait se demander, en mettant en lumière une série d'homologies structurales, ce qu'il advient lorsque se rencontrent, sur le théâtre de l'écriture, une préhistoire individuelle et une fiction littéraire longuement répercutée par la culture.

Une brève mise en place des relations entre l'*infelix Dido* et la *malheureuse Ellénore* d'une part, entre le *pious Aeneas* et un Adolphe chargé du poids de l'injonction paternelle d'autre part, indique le parti qu'on peut tirer ici de ce rapprochement. Dans l'*Enéide*, Didon, frappée par l'amour du fait de Vénus, mère d'Enée, est destinée d'avance à être sacrifiée, puisque la mission d'Enée le détournera inévitablement du royaume de Lybie. Lorsque son amant lui annonce son départ, elle a beau protester, user de toutes les menaces, elle ne peut vaincre le Destin. Car ce qui pousse Enée vers l'Italie, c'est une force dont il n'est pas le maître : « *Italiam non sponte sequor* » (20), dit-il. Revoyant aux enfers Didon, qui s'est tuée, il ne pourra que répéter son serment d'impuissance : « *Invitus, regina, tuo de litore cessi* » (21). La mis-

— tigeant sous une apparence creuse (IV, 293 ; le vers est déformé par Constant) ;

28 décembre 1806 : « *Non ignara mali* » : n'ignorant pas le mal — ou le malheur (I, 630). Ici, le rapport biographique est explicité : « Lu mon roman à M. de Boufflers. On a très bien saisi le sens du roman. Il est vrai que ce n'est pas d'imagination que j'ai écrit. *Non ignara mali*. » (p. 569).

(19) Une autre occurrence de la citation virgilienne paraît capitale : l'exergue de *Cécile*, dont Alfred Roulin ne sait que faire : *Italiam, Italiam* » (p. 135), tirée de *En. III*, 523.

(20) IV, 361 : ce n'est pas de ma propre volonté que je poursuis l'Italie.

(21) VI, 460 : c'est malgré moi, reine, que j'ai quitté tes rivages.

sion dont il est investi, que Jupiter lui rappelle et que son père Anchise, vivant ou mort, lui indique sans cesse, le prive de sa volonté pour faire de lui le héros, non seulement de sa lignée, mais d'un peuple entier dont il inaugure la réussite éclatante. Il est l'esclave du *Fatum*, qui balaie de sa route l'« obstacle insurmontable » constitué par une femme que l'ordre ancestral et divin ne lui permet pas d'épouser.

Comme l'*Enéide*, *Adolphe* rappelle la prévalence de la sommation paternelle. Selon la transcription moderne, l'oracle et le destin antiques sont détrônés par la mise en scène du discours social. S'il y a un texte enfoui dans l'écriture de Constant, ce ne peut être que l'épopée virgilienne : elle y rend paradoxalement présent le Texte du Père, à la tête duquel le roman se plie et soumet le déchiffrement de la vie. Après Dante, mais « sans le savoir », c'est ainsi Virgile que Benjamin Constant prend pour guide dans sa descente aux enfers.

Pourtant, si l'on s'en tient au récit, *Adolphe* est loin d'exécuter le programme d'Enée (au sens étymologique : ce qui est écrit avant, ou devant). Mais il faut bien voir que, pour traditionnel qu'il soit dans les romans-mémoires, l'encadrement du récit prolonge la fiction en englobant l'histoire d'*Adolphe* et en prenant en charge son échec, qu'il transmue en triomphe de la parole moralisatrice (22). De plus, tyrannie du signifiant, c'est précisément en *Italie* (p. 11) que l'éditeur fictif rencontre *Adolphe* et entre en possession de son manuscrit.

Au degré ultime, ou premier, ou plutôt essaimant sur les différentes strates de la méconnaissance, on peut expliciter la situation de Constant face à son texte. En écrivant, et en publiant *Adolphe*, Benjamin Constant escompte obtenir la gloire et la fortune que le respect de la parole paternelle promet (23). Car ce livre, retraçant le modèle palim-

(22) Voir l'« Avis de l'éditeur », la « Lettre à l'éditeur » et la « Réponse ». Les réflexions morales et les justifications invoquées par l'éditeur appartiennent, en bonne analyse, à la fiction romanesque : du point de vue de l'histoire, elles constituent une fin ; du point de vue de la narration, un commencement et une fin.

(23) Dans ses nombreuses lectures publiques comme après la parution, Constant se montre très attentif à la rumeur qui entoure son roman. Pour ce qui concerne les espoirs financiers et les marchandages autour de l'édition, cf. Paul Delbouille, *Genèse, structure et destin d'Adolphe*, Paris, 1969, p. 357 et suiv. Il est vrai pourtant que ce n'est pas dans *Adolphe* que Constant a fondé le plus durablement ses espoirs de gloire littéraire, mais dans le grand ouvrage sur les religions qu'il a intitulé, en partie, *Du polythéisme romain*. Quelle « justice », ou quelle brûlante nécessité, a fait que ce livre est oublié, alors que le succès d'*Adolphe* ne cesse de grandir ?

pseste (psychanalytique et textuel), réactivant le discours social comme fiction morale, procédant à l'exécution de la femme séduite, est cette parole paternelle apte à fonder la gloire du nom de Constant. Mais son emprise doit rester méconnue, et son effet dénié : aussi le texte antérieur demeure cel' à qui le réécrit, le discours social est condamné par qui le parle, le héros et son histoire trouvent dans la fiction une fin misérable...

Le topos même du manuscrit trouvé, que Constant respecte comme un somnambule, est significatif de cette dialectique de l'enfouissement et de l'exhumation dans tout ce qui concerne *Adolphe*. Dans la copie de 1810, une apparente naïveté, corrigée dans l'édition de 1816 au profit du développement moral, avait fait placer, à côté du manuscrit lui-même, dans la cassette perdue sur un chemin du sud de l'Italie, « dans un double fond très difficile à apercevoir, des diamants d'un assez grand prix » (24). A l'endroit le plus mystérieux du coffre ou de la confidence laissée derrière soi, dissimulant un pouvoir d'attraction que l'éditeur avait songé un instant à afficher, l'argent ne cesse de faire route avec la parole.

La cassette elle-même recueille dans sa clôture l'onde par laquelle le signifiant épars du texte exhumé se prolonge, juste dans ce passage de la seconde préface où Constant authentifie son volume : « Ma seule intention [...] a été de déclarer que toute édition qui contiendrait autre chose que ce qui est renfermé dans celle-ci ne viendrait pas de moi, et que je n'en serais par responsable. » (p. 10 ; je souligne.) Cette solennité qui prétend clore le texte ne saurait pourtant s'écrire sans inviter le lecteur à ouvrir le livre : quelque part, ce lecteur rencontrera l'inconnu que le début de la narration présente comme un sursitaire sans lieu fixe, qui « lisait beaucoup, mais jamais de manière suivie » (p. 11). Ainsi la marche de la lecture, programmée par les hasards du sens, saute d'un texte à l'autre, mettant les pages de la bibliothèque, dans laquelle on sait depuis longtemps que nous sommes enfermés, en état de communication souterraine.

CLAUDE REICHLER.

(24) P. 12, note 2 (variante M).