

## Le récit d'initiation dans le roman libertin

Claude Reichler

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Reichler Claude. Le récit d'initiation dans le roman libertin. In: Littérature, n°47, 1982. Le lit la table. pp. 100-112;

doi : 10.3406/litt.1982.2170

[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1982\\_num\\_47\\_3\\_2170](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_47_3_2170)

---

Document généré le 01/06/2016

## LE RÉCIT D'INITIATION DANS LE ROMAN LIBERTIN

### Le scénario et ses rôles

Un prince, décidé à n'aimer que sur un signe du destin, désespère les femmes de sa cour par son indifférence. Un jour une fée, jolie, complaisante, experte en amour, s'éprend du jeune homme et veut le former. Connaissant sa réserve, elle lui apparaît d'abord en songe, puisqu'elle possède le pouvoir de s'insinuer dans les imaginations et de susciter ces rêves que chacun ici-bas croit les mieux cachés. Au moment où le prince, croisant la fée lors d'une fête, reconnaît la délicieuse apparition de ses nuits, il ne peut manquer de tenir cette coïncidence pour le signe attendu. Suivent quelques semaines d'amour parfait, où les plaisirs succèdent aux plaisirs. Enivrée de bonheur, la fée découvre à son amant la supercherie dont elle a usé pour se l'attacher. Le prince ne supporte pas cette révélation, son amour n'y survit pas : non seulement il quitte celle que jusqu'alors il tenait pour une maîtresse idéale, mais il se met à la mépriser, à la soupçonner, à entrevoir dans son passé d'innombrables galanteries. La fée délaissée se fâche, on le ferait à moins, contre l'impertinent jeune homme : elle le condamne à éprouver un jour une folle passion pour un objet inaccessible, interdit, ridicule : une princesse changée en oie par maléfice, et que le prince devra poursuivre et mériter au cours de mille aventures extravagantes.

Telle est l'histoire, féerique et libertine, de la formation du Prince Schézzadin, que Crébillon fils raconte dans *Ah, quel Conte!*<sup>1</sup>. Féerique par le décor, les personnages, les actions, toute la situation conventionnelle d'un orientalisme de pacotille, dans lequel Crébillon verse une fantaisie apparemment débridée; libertine par le piment de certaines scènes, et, plus profondément, par la trame narrative qui la sous-tend, et qui présente avec une évidence

1. *Ah, quel Conte! Conte politique et astronomique*. La première édition est de 1754.

particulière le scénario du récit d'initiation dans le roman libertin. Ce scénario, Crébillon le répète avec obstination. On le retrouve, varié, orné, transformé par le sous-genre narratif dans lequel il s'inscrit, mais toujours reconnaissable, dans la plupart de ses romans : *L'Écumoire*, *Le Sopha*, *Les heureux Orphelins*, et surtout *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, sur lesquels je reviendrai longuement<sup>2</sup>. Il est constitué de trois moments-clés, dont *Ah, quel Conte!* respecte l'ordre de succession canonique :

1. Idéalisation.
2. Maîtrise et désillusion.
3. Poursuite d'un objet inaccessible.

Mais les récits de Crébillon sont loin d'être les seuls que le canevas ainsi dégagé gouverne. *Les Confessions du Comte de \*\*\**, de Charles Duclos, le suivent exemplairement. Publié en 1741, quelques années après les *Égarements*, le livre n'est pas sans rapport avec eux : comme eux, il met en scène un jeune homme livré à lui-même, « éduqué » par une dame mûrissante qu'il abandonne rapidement pour aller de conquête en conquête. Duclos accorde peu d'importance aux scènes d'initiation proprement dites, quoique tout s'y trouve : naïveté du héros, apparence irréprochable de la femme, évidemment plus âgée... Il mène les épisodes à la hussarde, plus soucieux d'aligner des scènes de genre et des mots d'auteur que de mettre en valeur une mécanique subtile :

« Voyant que l'on n'apportait aucun obstacle à mes désirs, je me précipitai sur elle avec tant d'empressement que j'obtins la dernière faveur ayant encore mon épée au côté et mon chapeau sous le bras<sup>3</sup>. »

Au long d'une narration très stéréotypée, les aventures de la maîtrise désillusionnée composent la plus grande partie du roman. Duclos fait aboutir son histoire là où Crébillon arrêtaient la sienne : son héros, ayant découvert en la personne de Madame de Selve « l'objet inaccessible » à la poursuite duquel il est destiné, parvient finalement à sortir du maléfice, à posséder cette femme et à vivre heureux, hors du monde et de ses plaisirs frelatés. « Confession fidèle des travers et des erreurs de [la] jeunesse », le récit de Duclos est libertin dans son développement et moral sur sa fin. Mais le soin même de faire une fin édifiante est souvent caractéristique du jeu de masque subtil du libertinage, et si le roman échappe au canevas de l'initiation, ce n'est qu'après s'y être abondamment livré.

Mobile et diversifié à l'intérieur d'un scénario immuable, le récit libertin d'initiation met en scène, dans le rôle du maître comme dans celui de l'élève, des personnages multiples, mais toujours liés par la transmission d'une connais-

2. Il n'y a pas d'édition moderne complète de Crébillon. Il faut se reporter aux *Œuvres complètes*. Londres, 1777 (Slatkine Reprint, Genève, 1968, 2 vol., que je citerai ici, sauf pour les textes indiqués ci-dessous). Ernest Sturm a publié chez Nizet de bonnes éditions des *Lettres de la marquise* et de *L'Écumoire*; Etiemble ne se lasse pas de donner à lire les *Égarements* : c'est son édition que je citerai, dans « Folio », Gallimard, 1977; en 1966, Albert-Marie Schmidt avait présenté *Le Sopha* en 10/18, édition épuisée depuis longtemps.

3. In *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, Pléiade, 1965, p. 203.

sance et l'apprentissage d'un plaisir. Ainsi dans *Faublas*, le narrateur-héros, placé d'abord en position d'initiant, commence-t-il par recevoir « avec autant d'étonnement que de plaisir une charmante leçon ». Plus tard, transformé en instituteur, il écrit : « Près de l'aimable disciple que je formais, je me rappelai le maître plus aimable qui m'avait formé<sup>4</sup>. » Dans sa célèbre lettre « autobiographique » des *Liaisons dangereuses*, Madame de Merteuil, brûlant de savoir plus que de jouir, choisit de se faire « initier » par son confesseur. Tout autour de Laclos, avant lui et après lui, et renchérissant sur la dénonciation du mensonge culturel et idéologique, le récit libertin met volontiers un religieux dans le rôle de l'initiateur : ainsi sont formées, ou du moins introduites aux mystères de la chair, l'Angélique de la *Vénus dans le cloître*, la Félicia du roman de Nerciat, l'Eradice de *Thérèse philosophe*, bien d'autres encore, jusqu'à Juliette dont Sade, dans la première version de son texte (*Les Infortunes de la vertu*) réserve aux moines de Sainte-Marie-des-Bois la douloureuse défloration. Dans l'image du prêtre ou du moine débauché sont réunis le dévoiement du savoir clérical et celui du Verbe autorisé par Dieu, puisque tous ces religieux justifient leurs actes par une très loquace philosophie.

Bien des romans de formation, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne sont pas libertins, qui pourtant utilisent, sans toutefois les réaliser pleinement, les virtualités de notre trame narrative. Marivaux, dans sa *Marianne*, développe longuement une situation où l'hypocrite Climal, par ses discours et par ses actes, tente de s'assurer l'initiation de la jeune fille; dans *Le Paysan parvenu*, la position de Jacob s'appêtant à recevoir les faveurs de Madame de Ferval évoque le même thème. Prévost, Diderot, Restif côtoient fréquemment ces lieux communs, qui restent sans doute actifs jusqu'à Bernardin de Saint-Pierre et même jusqu'à Constant.

Laclos les utilise symétriquement, Valmont se chargeant de l'éducation de Cécile et Madame de Merteuil entreprenant celle de Danceny. Là, le récit d'initiation, enchâssé dans un développement narratif complexe, présente une épure du scénario, dont le texte dramatise admirablement les divers moments. Sade, quant à lui, consacre à la formation au moins deux de ses textes majeurs, *La Philosophie dans le boudoir* et *Les Cent vingt Journées de Sodome*<sup>5</sup>. Étant au récit libertin ce que le *Don Quichotte* est au roman de chevalerie, tout à la fois sa raison et sa déraison, sa logique devenue folle et son délire maîtrisé, Sade réinterprète, parodie, extrait la substance imaginaire de la situation initiatique. Il faudra y revenir.

La répétition d'un même canevas, la présence, sous les acteurs divers, d'actants constants, la fixité des relations entre ces actants, tout nous met en présence non simplement d'un *topos* narratif, mais d'un véritable schème organisateur de l'imaginaire libertin. Ce schème se présente à la fois comme

4. Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas*, in *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, pp. 436 et 837-8. Publié à Paris dans les dernières années de l'Ancien Régime.

5. Les sous-titres sont importants : *La Philosophie dans le boudoir* ou *Les Instituteurs immoraux*. *Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*, publié en 1795; *Les Cent vingt Journées de Sodome* ou *L'École du libertinage*, écrit à la Bastille vers 1785-7.

une succession réglée d'événements et comme un système de rapports. Il organise un rituel et, dans la mesure où il est réfléchi par le moyen des formes romanesques, il fonde une anthropologie sociale en permettant de déchiffrer un comportement symbolique et en explicitant des corrélations réitérées entre les âges et entre les sexes. Produisant des histoires multiples, il livre la structure de tous les récits libertins d'initiation, quelle que soit leur dimension (un épisode, un roman, une œuvre). Inversement, il constitue, on le vérifiera, un critère à la fois formel, thématique et historique, qui autorise à définir tel récit comme libertin.

## Les trois étapes

L'aboutissement du parcours initiatique se nomme *mettre dans le monde*, et l'institutrice accomplie que fut Ninon de Lenclos ne s'est pas fait faute de rapprocher l'expression d'une autre, plus troublante : *mettre au monde*<sup>6</sup>. Comme dans toute initiation, un processus biologique et un substrat mythique sont superposés et recouverts par le rituel socialisé que raconte le récit. Dans cette naissance seconde, désir d'être, désir d'aimer et désir d'apprendre sont indissociables. C'est bien d'une *genèse* qu'il s'agit, et le débutant se trouve placé devant un nouvel Arbre de la Connaissance. Le récit est une fiction interprétative qui laïcise le texte biblique et traduit la scène de la *tentation* et de la *chute* comme une entrée dans le monde, une sortie hors des niaiseries sécurisantes de l'Éden ancien. Sachant ce qu'il en est de l'amour, l'initiant sera en possession de la clé de tous les codes, il deviendra maître des sexes, des usages, des discours.

Mais il faut faire un pas de plus, et dégager l'interprétation que propose le récit libertin de chacune des étapes de son scénario. On choisira pour cela d'analyser d'un peu près *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1736-1738), qui suivent ce scénario tout en provoquant très habilement des interférences entre ses moments-clés<sup>7</sup>. Le texte est présenté comme les mémoires de M. de Meilcour, narrateur revenu d'une vie dissolue qui raconte son entrée dans le monde. On en donnera ici un bref résumé, pour rendre sensible l'accord de l'intrigue avec le canevas de l'initiation. Jeune homme de haute naissance et de grande fortune, Meilcour cherche à combler le vide de sa vie par la fréquentation des femmes. Une amie de sa mère s'intéresse assez vivement à

6. V. les *Lettres de Ninon de Lenclos au Marquis de Sévigné*, in *Mémoires sur la vie de Mademoiselle de Lenclos*, par Mr B\*\*\*, Amsterdam, 1763; ces lettres ont été attribuées parfois à Crébillon fils.

7. Les *Égaréments* ont donné lieu à quelques commentaires, sensiblement plus nombreux aux États-Unis et en Allemagne qu'en France. Des essais français récents, on peut retenir : Pierre Rétat (sous la direction de), *Les Paradoxes du romancier : les « Égaréments » de Crébillon*, Université de Lyon II, Centre d'études du XVIII<sup>e</sup> siècle, 1975; Bernadette Fort, *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Klincksieck, 1978; Patrick Wald Lasowski (*Libertines*, Gallimard, 1980) a quelques fort jolies pages sur Crébillon. Signalons enfin, C. Labrosse, « Récit romanesque et enquête anthropologique à propos des *Égaréments* », in *Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Éd. sociales, 1970 et A. Siemek, *La Recherche morale et esthétique dans le roman de Crébillon fils*, Oxford, 1981.

lui pour vouloir « se charger de [son] éducation ». Comme les bienséances interdisent qu'elle fasse les premières avances, elle doit amener son pupille, éperdu de désir et de respect, à se déclarer. Situation difficile, et qui engendre plusieurs malentendus où Madame de Lursay risque de voir disparaître le plaisir qu'elle se promet à former Meilcour. Pendant que le récit poursuit cette voie, qu'on reconnaît comme le moment de l'idéalisation, il en ouvre une autre : Meilcour tombe passionnément amoureux de la jeune Hortense de Théville, qu'il a toutes raisons de croire inaccessible. C'est la troisième étape du scénario. Ces deux fils narratifs s'entrecroisent sans cesse, allant à la traverse l'un de l'autre. Le moment de la désillusion surgit très tôt : fortement influencé par un petit-maître qu'il admire, nommé Versac, Meilcour soupçonne que la Dame si respectable cache une femme galante. Il ne peut alors assez la mépriser, ayant reçu de cette révélation une blessure narcissique, une atteinte à son imaginaire. Le mépris cependant lui donne assez d'audace pour conduire Madame de Lursay à lui donner « la première leçon de l'amour », tandis qu'il désire toujours autant retrouver Hortense. Le roman se termine là, sans réaliser le programme présenté dans la Préface :

« On verra dans ces Mémoires un homme tel qu'ils sont presque tous dans une extrême jeunesse, simple d'abord et sans art, et ne connaissant pas encore le monde où il est obligé de vivre. La première et la seconde parties roulent sur cette ignorance et sur ses premières amours [1]. C'est, dans les suivantes, un homme plein de fausses idées, et pétri de ridicules, et qui y est moins entraîné encore par lui-même, que par des personnes intéressées à lui corrompre le cœur, et l'esprit [2]. On le verra enfin dans les dernières, rendu à lui-même, devoir toutes ses vertus à une femme estimable [3] » (p. 44-45).

La fin édifiante que propose ici Crébillon, modifie le scénario de l'initiation pour rejoindre la conclusion des *Confessions du Comte de \*\*\**, citées ci-dessus, ou encore celle de la septième *histoire* des *Illustres Françaises*, où la carrière libertine du héros se termine également par la grâce d'une femme vertueuse<sup>8</sup>. Il s'agit sans doute pour Crébillon d'exhiber l'indispensable façade morale<sup>9</sup>, mais il faut lire aussi, chez le préfacier, l'expression d'un désir finalement irréalisable : celui d'un achèvement harmonieux du parcours initiatique, d'une maîtrise réelle du monde et de soi, acquise au prix d'un désaveu du parcours lui-même. Cependant, l'histoire racontée ne va pas jusqu'au terme projeté, puisque le roman est inachevé<sup>10</sup>. Seule la narration a lieu à partir de ce terme : fiction d'une éducation « réussie », ce narrateur qu'arrête l'interruption du récit témoigne à son tour de l'impossibilité où se trouve Crébillon de sortir de l'impasse de la formation. Il n'a pu le faire, dans *L'Écumoire* ou dans *Le*

8. Robert Chasles, *Les illustres Françaises*, Belles-Lettres, 1973, « Histoire de Monsieur Dupuis et de Madame de Londé », vol. II. Le texte est paru en 1713.

9. V. Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., 1963.

10. Plusieurs romans de Crébillon sont inachevés : *Ah, quel Conte!*, *Les heureux Orphelins* et les *Égaréments*. Il faut donner à cet inachèvement une valeur fonctionnelle : il prend en charge le recul perpétuel de l'amour, il rend véritablement inaccessible l'objet poursuivi par le héros.

*Sopha*, que par l'artifice et la désinvolture : le conte en effet, maniant souverainement la fantaisie de triomphe, le fantasme et l'ironie, lui permet ce que le roman-mémoires, genre « sérieux », voué au réel, lui interdit.

Portés, paradoxalement, par l'échec nécessaire de leur projet, les *Égarements* mettent remarquablement en lumière les aspects individuels et culturels du récit d'initiation. La fixation idéalisée produite par le rêve dans *Ah, quel Conte!* est ici mise en scène dans le personnage de la femme mûrissante : c'est bien la Mère qui règne sur l'imaginaire. Madame de Lursay représente, pour le jeune Meilcour, la Dame du chevalier médiéval<sup>11</sup>, lointaine, intouchable, substitut elle-même de la Vierge. A ces références s'en ajoutent d'ailleurs d'autres, celle de l'amour précieux et du roman pastoral du siècle précédent<sup>12</sup>, celle aussi du platonisme dégénéré dont Madame de Lursay s'est composé un noble système de défense : seule compte l'union des âmes, le corps n'étant que la part méprisable de la créature. Argument topique, attribué, dans tous les textes libertins, aux fausses prudes, et qui ressortit à la dénégation<sup>13</sup>. Le moment de l'idéalisation organise ainsi une figuration de l'innocence et de l'interdit, sur laquelle bute le novice : une fiction culturalisée, socialisée, parée des prestiges de la référence historique, renforce l'angoisse d'abandon qui précède l'instant libérateur; mais en même temps cette fiction anime le désir d'un lien plus étroit, transparent, enfin réel. Une fois percée à jour, la femme se révélera le contraire de l'image que l'initiant se formait d'elle dans son effervescence amoureuse : elle est ruse, désir, vanité. Le moment de la désillusion, conduit par Versac<sup>14</sup>, comme il le sera, pour Danceny, par Valmont, ou, chez Sade, par quelque libertin raisonneur, fait passer le débutant du *préjugé* à la *nature* : il est le moment proprement *philosophique* de la formation, au sens que le XVIII<sup>e</sup> siècle a donné à ce terme. Il est en fait le moment initiatique lui-même, pendant lequel un secret collectif est révélé au sujet, lui permettant de s'agréger au groupe et de faire figure sur le « grand théâtre ». Toute maîtrise, dit ce secret, est corrompue et corruptrice; toute respectabilité est un leurre; toute croyance une fable. On touche ici à deux des éléments majeurs par lesquels le récit libertin introduit à notre modernité : d'une part il exerce, à l'égard de n'importe quelle position d'autorité, une critique sans pardon, rejoignant l'essence du mouvement des Lumières; d'autre part il place le désir au centre de sa conception de l'homme et de la société,

11. V. H. Duranton, « Le libertin selon Crébillon, ou les égarements du chevalier inexistant », in P. Réat, *op. cit.*

12. V. mon article, « A propos de la notion d'intertextualité : l'exemple du roman libertin », in *Diogène*, 114, 1981.

13. En voici deux exemples : « Le mal qu'elles disent de l'amour, les résistances qu'elles lui opposent, le peu de goût qu'elles affectent pour ses plaisirs, les mesures qu'elles prennent contre lui, tout cela est de l'amour. » (*Lettres de Ninon de Lenclos*, X, 41.) « La pudeur, loin d'être une vertu, ne fut donc plus qu'un des premiers effets de la corruption, qu'un des premiers moyens de la coquetterie des femmes. » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. de Gilbert Lély, Tête de feuilles, 1972, III, p. 499).

14. Versac est en général considéré comme un substitut dégradé du père : v. Jean Garagnon, « Le maître à penser Versac ou les égarements philosophiques », in P. Réat, *op. cit.*

et il fait du sexe, objet unique du désir, l'enjeu d'une connaissance réservée <sup>15</sup>.

Déchue de son idéalité, Madame de Lursay précède, dans la galerie des femmes corrompues, la Senanges et la Mongennes, qui viennent compléter la nouvelle image dont Meilcour nourrit ses égarements : la Dame est devenue une cocotte, la Vierge, une catin. Voilà le jeune homme « entré dans le monde », rejetant, avant même d'avoir goûté le plaisir, la culpabilité et la bassesse sur ses initiatrices, dans lesquelles il ne veut plus voir que des séductrices.

Il faut donner à ce moment toute sa force symbolique et anthropologique : il s'agit d'une véritable mutilation, marque constitutive portée en creux sur chaque sujet, soustraction qui garantit l'existence au sein d'une collectivité. Comme dans tout procès d'initiation, une maîtrise sociale s'y monnaie contre une perte individuelle. L'initiant se voit amputé d'une part de son imaginaire, il perd le contact avec l'idéalité qui figurait l'origine de son désir et le vivifiait en le prohibant : le mythe de la vierge-mère, la croyance au caractère inaccessible, et donc perpétuellement inconnu, de la féminité. Il est remarquable que la fonction paternelle, dans la mesure où le récit permet de la saisir, n'intervient nullement pour interdire, mais au contraire pour encourager la transgression : la loi est tout entière du côté de la mère, et l'initiation consiste à la bafouer une fois pour toutes, puis à en singer les préceptes. Désormais, la mondanité ne pourra que répéter mécaniquement des *premières fois* parfaitement fictives : une *défense*, dont on sait qu'elle est captatrice; une *défaite*, prévue et jouée; et puis mépris, rupture, nouvelle conquête...

Le libertin n'est cependant pas lancé dans la ronde infinie de la répétition, où chaque désillusion le reconduirait à une nouvelle idéalisation. Avec le personnage à peine suggéré d'Hortense, qui échappe à la corruption mais que Meilcour n'atteint pas, les *Égarements* rendent explicite le caractère *ternaire* du rituel initiatique. Un déport lance le sujet, porté par un désir toujours inassouvi, dans une quête interminable. Si les romans libertins, comme Crébillon lui-même, hésitent entre l'achèvement heureux de la formation et l'inachèvement commandé par la troisième étape du scénario, c'est qu'ils ne savent eux-mêmes si l'essence du libertinage réside seulement dans la maîtrise désillusionnée, ou si elle consiste dans la conscience d'une perte irréparable :

« Après cette épreuve pénible où la croyance infantile a été démentie, elle peut donc continuer son existence sous une forme adulte : quelque chose a pour ainsi dire passé de l'autre côté (c'est la définition de l'initiation) <sup>16</sup>. »

Le monde dans lequel entre l'initié est celui du réel, certes, mais ce réel est en défaut. Le parcours qu'il a suivi a supprimé l'au-delà où baignait son imaginaire, mais cette suppression a pour effet que désormais *l'autre côté* lui

15. Cf. Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p. 49 : « Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret*. »

16. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, Seuil, 1969, p. 16-17.

manque. Dans *Les heureux Orphelins*, le héros, Chester, séducteur accompli et vrai Valmont avant la lettre, en vient à regretter le temps de l'illusion et de l'idéalisation : « J'oserai donc avouer, écrit-il dans une longue lettre où il retrace sa carrière, que loin de me rappeler avec peine ces temps d'ignorance où j'étais si crédule, je ne puis m'en souvenir sans une sorte de volupté. » Et ailleurs : « Crédulité précieuse, à laquelle j'ai dû tant de bonheur, vous êtes donc à jamais perdue pour moi <sup>17</sup>! » C'est de ce manque, de cette croyance malgré tout quelque part maintenue, que *Les Liaisons dangereuses* tirent leur précieuse ambiguïté, et leur effet le plus durable.

Le scénario du récit d'initiation conduit à la dérélition. Ayant troqué une idéalité contre une connaissance, le sujet, au terme de son parcours, *ne supporte pas le savoir* qu'il avait si vivement désiré : « Nous prisons nos connaissances bien au-delà de ce qu'elles valent, écrit encore Chester, et nous ne prenons pas assez garde à ce qu'elles nous coûtent » (p. 146). Par l'échec qu'elle entraîne avec soi, la formation ouvre sur une critique de l'entreprise philosophique des Lumières :

« Les hommes, à mesure qu'ils s'éclairent sur une chose, auraient besoin de pouvoir s'aveugler sur une autre » (*Ibid.*).

« Ses lumières le rendaient déjà malheureux », dira Bernardin de Saint-Pierre à la fin du siècle : il reprenait Rousseau sans doute, il annonçait peut-être le romantisme, mais aussi il rappelait un schème ancien, pour lequel le sentiment d'incomplétude était un élément constitutif <sup>18</sup>.

## « Laure me tourne la tête »

Cette incomplétude, Sade ne semble occupé qu'à la nier, mais parfois, plus secrètement, il en reconnaît la prégnance. « Je suis venue ici pour m'instruire, et je ne m'en irai pas que je ne sois savante », proclame, en écho à toutes les apprenties du siècle, l'héroïne de *La Philosophie dans le boudoir* <sup>19</sup>. Pour elle comme pour toutes les autres, dans un trajet symétrique à celui des garçons, la connaissance passe par l'intermédiaire d'un maître débauché : on sait que Madame de Saint-Ange a recours à un bougre invétéré, professeur de philosophie et de débauche : Dolmancé. Le magistère est investi d'une double fonction : d'une part le discours, la justification systématique, en un mot l'instruction, d'autre part la mise en acte et l'expérience charnelle, le plaisir. Présent chez Crébillon déjà, dans le couple Versac/Senanges, ce dédoublement est compliqué chez Sade par de multiples inversions et perversions.

17. *O.C.*, II, p. 145-146 et 144.

18. *Paul et Virginie*, in *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, p. 1285.

19. *Op. cit.*, p. 379.

Sade dégage les significations anthropologiques et sociales de l'initiation en organisant une homologie entre les rapports intra-familiaux et le macrocosme culturel et historique. La formation, véritable naissance, arrache l'enfant à la sphère maternelle, qui constituait son univers de référence biologique, moral et social. Cet arrachement est opéré au profit du père et de son désir incestueux, et justifié par les plus violentes critiques à l'égard des valeurs représentées par la mère : piété, vertu, fidélité, bonté, etc. Sade identifie le premier moment du scénario au règne de la Mère, marqué par la peur, la servitude, la superstition. On voit qu'il n'innove pas, quand bien même il part de la situation de la fille. Placée sous le signe du Père, de la valeur mâle, libératoire et destructrice, l'initiation révoque tous les faux-semblants. La lutte contre l'idéalisation tient une place considérable, que les supplices infligés à Madame de Mistival résumant symboliquement : violée et infectée, elle est ensuite cousue, en sorte qu'elle bafoue dans son corps la double inscription mythique dont elle est porteuse : virginité et fécondité<sup>20</sup>. Nulle déréliction, chez Sade, apparemment, puisqu'il n'y a pas d'objet inaccessible : nul besoin non plus d'un achèvement plus heureux. Tout Sade paraît voué à développer à l'infini les aventures de la maîtrise, et le pamphlet intitulé « Français, encore un effort... », inséré dans la *Philosophie*, rappelle comme une pétition de principe, en termes d'histoire politique, qu'il ne saurait y avoir de demande insatisfaite, de quête prolongée : il prescrit aux citoyens et citoyennes, pour que soient enfin concrétisées des mœurs républicaines, le devoir de prêter leur corps à quiconque le désire. Et cependant la visée d'une référence idéale, d'une illusion féconde, bref d'une souveraineté imaginaire, ne peut être totalement évacuée. Elle imprime à l'œuvre de Sade un mouvement de balance et confirme, dans le récit libertin d'initiation, l'existence d'une incomplétude.

*Eugénie de Franval*, dans *Les Crimes de l'amour*, retrouve la vigueur de l'interdit. Le texte magnifie l'image de la mère suppliciée, sans doute pour les besoins du roman noir dont Sade souligne le but édifiant, mais aussi par le fait d'une loi interne à son œuvre, et prescrite dans le schème imaginaire de l'initiation. On pourrait montrer que Sade tout entier, son texte et son monde de reclus, sont obsédés par l'image d'une Mère intacte et aimante, qu'il poursuit au-delà des supplices et des désillusions, en la dénigrant, en la punissant de ne se laisser point retenir et de l'avoir abandonné. Il suffirait pour cela d'analyser l'admirable lettre du 16 février 1779, écrite à Vincennes, dont tout commentaire devrait partir :

« Laure me tourne la tête; j'en suis comme un enfant; je la lis tout le jour, et la nuit j'en songe. Écoute un rêve que j'ai fait d'elle hier, pendant que tout l'univers était à s'amuser.

Il était environ minuit. Je venais de m'endormir, ses mémoires à la main. Tout d'un coup, elle m'a apparu... Je la voyais! L'horreur du tombeau

20. Jacques Lacan, dans son « Kant avec Sade », publié en Postface, souligne fortement l'interdit auquel reste soumise la mère. Sans doute, mais il est fondamental de ne pas faire l'économie de l'ambivalence.

n'avait point altéré l'éclat de ses charmes, et ses yeux avaient encore autant de feux que quand Pétrarque les célébrait. Un crêpe noir l'enveloppait en entier, et ses beaux cheveux blonds flottaient négligemment dessus. Il semblait que l'amour, pour la rendre encore belle, voulût adoucir tout l'appareil lugubre dans lequel elle s'offrait à mes yeux. " Pourquoi gémissu sur la terre? m'a-t-elle dit. Viens te rejoindre à moi. Plus de maux, plus de chagrins, plus de trouble, dans l'espace immense que j'habite. Aie le courage de m'y suivre. " A ces mots, je me suis prosterné à ses pieds, je lui ai dit : " Ô ma Mère!... " [...] Alors, absorbé par mon désespoir et ma tendresse, j'ai jeté les bras autour de son col pour la retenir, ou pour la suivre, et pour l'arroser de mes larmes, mais le fantôme a disparu. Il n'est resté que ma douleur <sup>21</sup>. »

Dans le texte sublime que le poète dédie à Laure, ancêtre du marquis de Sade, et que celui-ci se rappelle par la lecture fréquente du livre <sup>22</sup> que son oncle et éducateur, l'abbé de Sade, a consacré à Pétrarque, reconnaissons la référence à l'ancienne adoration amoureuse qui hante le récit libertin. Et retrouvons dans le songe et l'enfance le temps et le lieu d'une idéalisation toujours vivante, et dans l'apparition funèbre sa consécration irrémédiable. Comme celui de Crébillon, le récit de Sade est reconquête impossible, déchirure secrète, filet d'encre lancé vers une image enfuie. Sans doute le libertinage n'est-il pas ce qu'un vain peuple pense, mais il faut, pour restituer ses inquiétudes, écarter l'affiche voyante et parfois délectable qu'il a donnée de lui-même.

## Le récit comme forme symbolique

La plupart des récits libertins se montrent attentifs à méditer leur propre historicité. Si, pour beaucoup, ce phénomène ne dépasse pas la convention du genre et le lieu commun, il n'en va pas de même chez Crébillon : le scénario de l'initiation n'y correspond pas seulement aux étapes de la constitution d'un sujet pris dans la complexité des rapports sociaux et des *imago*s culturelles; il situe dans l'Histoire tout récit qui appuie sur lui sa fiction. *Les Égarements du cœur et de l'esprit* tiennent cette gageure : interpréter, dans la même texture symbolique, le « mésaise » <sup>23</sup> de leur personnage et la situation de leur émergence.

Au début de son récit, le narrateur projette sur l'axe de l'Histoire les trois étapes du canevas de l'initiation. Il embrasse ainsi, non plus seulement la perspective d'une mutilation individuelle, mais la conscience collective d'un amoindrissement. Il raconte, non plus la formation d'un petit-maître, mais la genèse d'une société :

« L'amour jadis si respectueux, si sincère, si délicat, était devenu si téméraire et si aisé, qu'il ne pouvait paraître redoutable qu'à quelqu'un d'aussi peu instruit que moi. [...] Si nous en croyons d'anciens Mémoires, les femmes

21. *Op. cit.*, II, p. 36.

22. *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, 1767.

23. « Le mésaise que vous éprouvez n'a point d'autre cause que le vide où se trouve votre cœur » (*Lettres de Ninon de Lenclos*, II, 5).

étaient autrefois plus flattées d'inspirer le respect que le désir; et peut-être y gagnaient-elles. A la vérité, on leur parlait amour moins promptement, mais celui qu'elles faisaient naître n'en était que plus satisfaisant, et que plus durable. Alors elles imaginaient qu'elles ne devaient jamais se rendre, et en effet elles résistaient [1]. Celles de mon temps pensaient d'abord qu'il n'était pas possible qu'elles se défendissent, et succombaient par ce préjugé, dans l'instant même qu'on les attaquait [2].[...] Les mœurs ont depuis ce temps-là si prodigieusement changé, que je ne serais pas surpris qu'on traitât de fable aujourd'hui ce que je viens de dire sur cet article [3] » (p. 49-51).

Le développement de cet objet historique qu'est l'amour se conforme au scénario de l'initiation. On ne sera pas dupe de la mutation annoncée par la dernière phrase : elle est prise dans une ironie qui dénonce la moralité nouvelle comme une fiction édifiante, procédé dont Laclos usera dans l'« Avertissement de l'éditeur » qui précède son roman <sup>24</sup>. Par cette projection, le roman découvre *sa propre formation*, et, au-delà, celle du récit libertin, qui apparaît comme un des moments du scénario qu'il raconte, comme la démystification d'une textualité antérieure (celle de *L'Astrée*, du roman précieux, de *La Princesse de Clèves* : de la distance maintenue). La déchiffrant, il est capable de la faire descendre du ciel de l'idylle sur la terre des plaisirs, mais aussi regrettamment amoindri par cette lucidité trop complaisante. Tous les romans libertins importants explicitent leur position comme un temps médian de l'Histoire, une seconde période qui serait entrée dans le réel, sortie de l'âge de la superstition, qui serait *anthropologique*, et non plus *théologique*, âge du corps après celui de l'âme, mais non pas fin de l'Histoire, puisque le scénario qu'ils méditent comporte une troisième étape et que le récit est inachevé :

« Peut-être quelque jour nous sera-t-il permis de compléter cet ouvrage; mais nous ne pourrions prendre aucun engagement à ce sujet <sup>25</sup>... »

La figure qui suspend le récit d'initiation dans un geste interrompu n'est pas celle du libertin repenté ou puni, mais celle du jeune homme à peine instruit, et que sa formation jette sur les routes : la figure du Prince insatisfait, de Meilcour solitaire, de Danceny ou de Cécile à la fin des *Liaisons*. Le schème imaginaire de l'initiation porte le romancier libertin vers un avenir qui semble anticiper l'inassouvissement romantique, le besoin de restauration d'une idéalité toujours déjà perdue.

Mais le récit d'initiation ne se contente pas de soumettre à l'Histoire les moments de son scénario, il répartit également les rôles de sa fiction dans le processus de communication qu'il promet. Parce qu'il sait lire le livre ancien de l'amour, y déchiffrer le théâtre d'une sexualité déniée, parce qu'il n'est pas dupe de la fable culturelle et ne s'en laisse imposer par aucun sens, il prétend dire la vérité sur les gestes et les paroles des hommes, sur leurs désirs et

24. « Plusieurs des personnages qu'il [l'auteur] met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle. »

25. *Les Liaisons dangereuses*, note finale de l'Éditeur.

leurs masques. Faisant de son lecteur le sujet d'une initiation, le destinataire du savoir désillusionné qu'il a acquis, il prend lui-même la posture du maître débauché. Cette transmission d'une connaissance inédite demande l'élaboration d'une poétique nouvelle, capable de révoquer toute postulation idéalisante et de s'adresser au rêve de plaisir, à la fantaisie de maîtrise sensuelle des lecteurs. Voulant à sa façon *instruire et plaire*, la poétique libertine aboutit non seulement à une perte de l'idéal, à un effondrement et à une parcellisation du sens, mais aussi, paradoxalement, à un nouvel investissement imaginaire du désir, chez un lecteur voué à poursuivre la seule fiction d'un projet voluptueux. N'est-ce pas précisément ce phénomène que Rousseau désigne dans sa condamnation des romans que les dames, dit-il crûment, « lisent d'une seule main »?

La déviance nouvelle de l'imagination est particulièrement sensible chez Crébillon, et notamment dans ce qu'on a appelé la « cérébralité » de l'érotisme qu'il représente. En maniant sans cesse « l'allusion, la suggestion, la double entente et l'équivoque <sup>26</sup> », Crébillon feint de s'éloigner des lieux brûlants du corps et du langage qu'il fait d'autant plus convoiter à son lecteur. Son récit tient, historiquement et philosophiquement, la place de l'initiateur pervers et de la voluptueuse institutrice qu'il met en scène avec une complaisance affichée et une secrète amertume. Il fonde ce rôle sur une vive critique de la narrativité ancienne et prétend instaurer une poétique renouvelée, faisant du roman le genre moderne par excellence :

« Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules. Le lecteur n'y trouverait plus à la vérité ces événements extraordinaires et tragiques qui enlèvent l'imagination, et déchirent le cœur [...]. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage <sup>27</sup>. »

A l'autre extrémité (chronologique) de la production libertine, Sade partage la même idée du roman <sup>28</sup>, et répartit de la même manière les rôles de l'initiation. *Les cent vingt Journées de Sodome* jettent sur la poétique libertine une lumière violente. Les personnages, les lieux, les actions et leur progression mesurée, l'ambition encyclopédique, tout renvoie à une pédagogie, à la transmission d'un savoir situé au crépuscule d'un rituel devenu monstrueux :

26. B. Fort, *op. cit.*, p. 92. Et ailleurs : « C'est bien au lecteur qu'incombe en dernier ressort l'interprétation, c'est-à-dire la responsabilité, du sens érotique du texte » (p. 115).

27. Préface des *Égarements*, p. 41-42.

28. ...bien qu'il n'apprécie guère Crébillon : v. « Idée sur les romans », en préface aux *Crimes de l'amour*.

« C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes <sup>29</sup>. »

On se souvient qu'en accord avec ce projet, Sade organise, dans tout son récit, l'antécédence du discours narratif : « Ne faites surtout jamais rien faire aux quatre amis qui n'ait été raconté », écrit-il dans ses *Notes* (p. 432). Ainsi les libertins, entendant le rapport des historiennes, passent-ils aux actes; ainsi le lecteur est-il invité à donner libre cours à sa lubricité en interrompant sa lecture. Tout le dispositif des *Cent vingt Journées* lie la jouissance à la parole, la transmission du savoir à l'apprentissage du plaisir, faisant du Verbe le germe du désir, prostituant le récit aux fantaisies de ses auditeurs. Ainsi, il est bon de le rappeler, le récit mène deux dialogues : l'un avec le texte antérieur, l'histoire culturelle, la mythologie collective, l'autre avec ses lecteurs. Il inscrit un vaste procès dans le raccourci d'une forme symbolique et transforme en fiction la situation réelle de son énonciation. Raconter une formation : c'est l'acte par lequel le témoin prétendu se révèle acteur, interprète son rôle et donne forme à cette interprétation. Le récit libertin d'initiation, comme tout récit probablement, est un savoir mis en scène, travesti, communiqué.

29. *Op. cit.*, XIII, p. 60.