

Cahiers du CEP n° 10



Centre d'Études Pathoanalytiques asbl  
Rue Artan 50,  
1030 Schaarbeek



Colloque de Gand  
30/10/04 – 01/11/04  
Être ou ne pas être szondien (pour) demain ...

**Szondi avec Laclos : pathoanalyse de deux Leitmotive  
dans les *Liaisons dangereuses*, entre vengeance et revanche**

**Par Christophe Adam**

# Szondi avec Laclos : pathoanalyse de deux Leitmotifs dans les *Liaisons dangereuses*, entre vengeance et revanche.

Par Christophe Adam<sup>1</sup>.

## Préliminaires

*Etre ou ne pas être szondien (pour) demain ?* Telle est la question centrale du colloque du Centre d'Etudes Pathoanalytiques. La syntaxe du questionnement nous apparaît toute shakespearienne à travers le célèbre monologue de l'acte III, scène I d'Hamlet. Avant de vous exposer notre contribution<sup>2</sup>, nous souhaiterions d'emblée l'inscrire dans la ligne de ce questionnement en prenant la liberté de le transformer à notre façon, en vue d'épouser au mieux la logique de nos questions de recherche. Nous substituerons ici la *coordination* à la *disjonction* car la question nous paraît du même coup plus szondienne dans son ensemble, dans le sens d'un mode de pensée dialectique et parce qu'elle fait alors une place à un auteur qui nous a intrigué, émerveillé et passionné : Choderlos de Laclos. Nous allons donc aussi et en même temps vous proposer d'être *laclosien* en faisant le pari que cet écrivain nous donne un remarquable éclairage du schéma pulsionnel au départ de ses *Liaisons dangereuses* publié en 1782.

Le titre de notre contribution fait bien entendu écho à celui de Jacques Schotte (1990), de son *Szondi avec Freud* et de sa puissante heuristique à travers ce qu'on peut appeler faire *œuvre de lecture* qui a été et reste notre principale source d'inspiration.

Nous ne pourrions malheureusement pas exposer le détail des raisons qui justifient de partir de l'œuvre littéraire pour contribuer à des avancées théoriques dans le champ de l'anthropologie szondienne. Nous nous contenterons simplement de souligner qu'il s'agit d'une position ancrée dans les corpus psychanalytiques freudien (Assoun, 1996) et lacanien (Lacan, 1981-1982), lorsque les deux maîtres proposent de saisir l'œuvre comme *dramatique*, indépendamment de la biographie de l'auteur. Il s'agit d'un choix stratégique au regard des *Liaisons dangereuses* car, à ce jour, personne n'a percé le mystère de ce météore littéraire unique, sans équivalent à l'époque, œuvre écrite par un général d'artillerie dont on connaît bien davantage la carrière militaire qu'artistique. Ce qui continue de faire fantasmer les biographes les plus érudits passionnés pour le réel de Laclos qu'ils désirent saisir. Nous ne pourrions non plus situer les *Liaisons* dans ses rapports avec le genre du roman épistolaire<sup>3</sup> et dire en quoi il transcende les conventions de l'époque pour transformer un genre en style<sup>4</sup>. Un style, autrement dit, un moyen de création et d'action sur l'autre dira Jean-Luc Seylaz (1958). Chez Laclos, la lettre est le cœur même du texte, elle est son ressort fondamental, sa clé de

---

<sup>1</sup> Etudiant en psychologie clinique, assistant et doctorant à l'Ecole de criminologie de l'U.C.L., maître-assistant à la Haute Ecole Namuroise Catholique. Mailto : [adam@crim.ucl.ac.be](mailto:adam@crim.ucl.ac.be)

<sup>2</sup> Notre contribution est tirée d'une pratique de stage de recherche effectuée en 2003 en tant qu'étudiant à l'Unité d'Anthropologie Clinique, de Psychopathologie et de Psychothérapie de l'Université Catholique de Louvain sous la direction du professeur Jean Kinable. L'un des axes de recherche était de proposer des avancées théoriques dans le registre des perversions au départ de témoignages artistiques. Nous adressons nos vifs remerciements au professeur Jean Kinable pour son continu soutien, pour sa lecture avisée du présent texte et pour ses commentaires. Nous remercions également le professeur Philippe Lekeuche qui nous a gentiment accordé du temps pour discuter notre rapport de recherche et nous indiquer de précieuses pistes de travail en référence à son analyse de *Les trois frères Karamasov* de Dostoïevski.

<sup>3</sup> Voyez à ce titre les travaux magistraux de Jean-Luc Seylaz (1958).

<sup>4</sup> Ce que Freud et Szondi avait fait à leur façon avec les cadres nosographiques de leur époque.

voûte; dans la mesure où elle peut figurer comme objet, en guise d'espace-temps au déploiement d'une conflictualité et d'une esthétique qui méritent examen. En cela, elle est « la matière même de l'action » (Seylaz, *op.cit.*, p. 23). Ce que nous montrent les liaisons épistolaires, c'est, en quelque sorte, une « pénétration de la lettre par elle-même » : *la lettre étant souvent l'objet même de la lettre*. La lettre comme contenant évoque le contenu de lettres et inversement. Dans la lettre que Laclos nous adresse indirectement (il l'adresse à l'autre comme personnage) et directement (il l'adresse au lecteur), non sans jeux puissants d'identification et de contre-identification facilités par l'usage pronominal, il est question des lettres échangées clandestinement, dérobées, révélées, écrites, réécrites, refusées, passées au crible... Le verbe tourne donc irrémédiablement autour de ces lettres.

Ces quelques limites étant posées, nous n'exposerons qu'une *partie* d'un travail qui nous a occupé pendant près de six mois et qui a donné lieu à un rapport de recherche non publié. Il nous faut dire combien cette œuvre est d'une richesse et d'une densité infinies. Elle est inépuisable mais peut parfois *épuis*er celui qui s'est donné pour projet de l'analyser de façon *systématique*<sup>5</sup>.

D'un point de vue contre-transférentiel, revenons sur cet épuisement qui a été le nôtre. Il a résulté d'abord de *l'épreuve de la structure* même de l'œuvre qui révèle des constructions en parallèle et en miroir, organisant le double jeu, à la fois opaque et transparent, des dupes et des libertins. Cette structure s'actualise aussi à travers une rhétorique du paradoxe (Pommeau, 1993 ; Bayard, 1996). Ensuite, ce qui n'est pas sans lien avec l'organisation structurale, l'effet esthétique créé par la subtile et méthodique construction de Laclos, fin stratège qu'il était, fait basculer le lecteur d'un personnage à l'autre. Ce qui a engendré, dans notre chef, des identifications bien complexes et souvent ambiguës... C'est là, en quelque sorte, le « manège » des *Liaisons* et la fameuse « roue » des roués<sup>6</sup>. Une roue qui, selon l'expression consacrée, tourne...

L'œuvre se compose de *quatre parties* qui structurent sa trame dramatique. Nous présentons uniquement une analyse de la première partie car elle est mise en lumière de façon décisive et critique ce que nous proposons de nommer une « structure affective première ». Nous ne ferons pas référence aux lettres de manière exhaustive mais opterons pour celles qui nous paraissent pertinentes en regard de nos questions. Cette structure engage le registre des affects que nous distinguons du registre éthico-moral convoqué bien davantage dans la quatrième et dernière partie du texte (notamment avec l'intervention d'un personnage moral ou de la moralité d'autres personnages). Cependant, notre analyse, et c'est le danger des *Liaisons dangereuses*, se focalise ici sur le duo de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont. Cette focalisation constitue un piège tendant à exclure les autres personnages de la scène, laquelle demeure d'une complexité redoutable. Il peut s'agir d'un effet d'une grille de lecture des perversions au sens d'un monde à deux exclusif, duel et spéculaire.

---

<sup>5</sup> Nos prétentions ont par conséquent été celles d'une *étude exploratoire* qui manque à ce jour de profondeur et qui ne répond pas aux exigences d'un travail de conceptualisation telle qu'on peut l'attendre des enseignements szondiens.

<sup>6</sup> Selon Littré, le terme est le nom donné sous la régence du Duc d'Orléans, à des hommes sans mœurs, ainsi dits parce qu'ils étaient dignes de figurer sur la roue – la symbolique du terme est hautement suggestive - comme supplice. Cela se dit aussi d'un homme peu scrupuleux sur les moyens en politique, en affaires, etc.

Nous nous sommes intéressé à deux Leitmotive<sup>7</sup>, *vengeance* et *revanche*, que nous avons distingués conceptuellement.

La première question qui se pose est d'examiner si la vengeance et la revanche sont des affects au sens de la théorie szondiienne. L'analyse lexicale, sémantique et étymologique peut nous en apprendre sur les liens possibles entre affects, vengeance et revanche tels qu'ils peuvent s'inscrire dans une problématique référée à la théorie en question, dans le droit fil des enseignements de Jean Kinable. La distinction de ces deux termes va s'avérer d'autant plus sensible qu'ils sont considérés comme quasi-synonymes.

De quelle conception de la vengeance et de la revanche l'œuvre des *Liaisons dangereuses* est-elle porteuse ? Et cela à supposer qu'il y ait quelque pertinence théorique à distinguer d'entrée de jeu ces deux termes. En quoi pareille conception permet-elle de ressaisir sous un autre jour les catégories szondiennes et, plus précisément, la théorie szondiienne des affects du point de vue de la bipartition « *Dur/Moll* », définitoire de leur qualité ?

### 1. Pertinence du vecteur des affects

L'évidence des ressorts sous-jacents aux *Liaisons* nous porte d'emblée, ainsi que le développe Bayard, dans le registre psychopathologique des perversions. Plus qu'une forme morbide, l'auteur va y mettre en évidence la perversion du langage<sup>8</sup>, au sens anthropologique, sur base de la construction intelligente d'une extériorité figée entre les dupes et les libertins, organisateurs diaboliques d'un jeu polyphonique.

La discussion de Bayard (1996) porte également sur la *prise et l'emprise* qui seraient, à première vue, également à renvoyer électivement à la catégorie des perversions et, davantage pour la prise, celle des psychopathies. D'autres études sur les *Liaisons* font plus ou moins apparaître cette évidence des perversions - qui selon nous saute aux yeux - pour qualifier tant l'architecture méthodique du texte que la psychologie des personnages et l'inclinaison de leurs relations. Le couple Merteuil-Valmont est le noyau et l'épicentre de cette construction, tous deux incarnent les divers mouvements qui seraient à décoder pour comprendre la dynamique de l'œuvre et son propos.

Cela dit, l'évidence des perversions est corrélative d'une centration sur le duel et duo Merteuil-Valmont, laquelle tend à éliminer les autres personnages de la scène ou à ne traiter que d'autres couples, par exemple Danceny-Volanges. Penser le texte dans une logique névrotique fait intervenir un autre et troisième personnage, Madame de Tourvel<sup>9</sup>. Déjà du

---

<sup>7</sup> *Leitmotiv* est un terme allemand qui appartient au domaine musical rappelant la distinction szondiienne des affects entre *Dur* et *Moll*.

<sup>8</sup> Notons que pour Roland Barthes (1973), cette perversion du langage, dans l'idée d'un assujettissement de l'autre à soi est la caractéristique intrinsèque de toute langue – sans trop trahir sa pensée, on pourrait même aller jusqu'à dire que pour lui le langage est d'essence perverse. Cette assimilation entre langue et pouvoir (au sens d'une emprise) est bien évidemment discutable, surtout si on relie l'argument de Barthes à son contexte politique d'émergence, miné de moments critiques où la question du pouvoir prenait une tournure particulière et devenait même un objet porteur de recherche. Son collègue et ami, Michel Foucault l'a aussi considérablement développée.

<sup>9</sup> qui en elle-même est peut-être celle qui a le plus d'affinités avec la destinée paroxystique ; sa mort à l'issue d'une crise, en référence au thanato-tropisme chez Szondi est assez significative et rappelle aussi le destin mortel de Madame Bovary chez Flaubert.

point de vue des logiques sous-tendant ces deux registres (un monde à 2 et un monde à 3<sup>10</sup>), on peut observer une logique du nombre existentiel, rappelant la proposition de Schotte (1990).

Il peut paraître étonnant d'aborder les *Liaisons* en lien avec la question des affects et pourtant, d'emblée, les personnages, du moins la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont apparaissent *affectés* ; nous aurons l'occasion de l'illustrer. Nous proposons donc un certain décalage par rapport à l'évidence des perversions qui demeure opérante mais qui devrait pouvoir être ressaisie à travers le prisme des *névroses et des affects*, en conformité avec la formule freudienne selon laquelle la névrose serait le négatif de la perversion. Ce sont donc les vecteurs du centre qui sont ici électivement concernés par un tel travail.

L'enjeu ne tient pas seulement à l'articulation sur un plan nosographique ni sur les autres plans de la théorie szondi. Il nous semble tenir également au fait qu'il paraît utile de penser, dans le champ des névroses, des figures de la vengeance et de la revanche qui ne seraient pas exclusivement masculines ou féminines, en contrepoint face au mythe de Caïn et Abel ou à *Médée* d'Euripide.

Venons-en au vecteur P, qui est aussi le vecteur des affects selon Szondi. C'est du moins dans ce sens étroit que nous le concevons alors que, ainsi que l'ont bien montré Lekeuche et Mélon (1990), ce vecteur est diversement qualifié par son concepteur. S'il le désigne comme tel, « c'est dans la mesure où les sources d'énergie spécifiques qui alimentent la pulsion paroxysmale sont les forces des affects : « la pulsion de surprise », écrit Szondi, « se nourrit donc de la force des affects brutaux et tendres qui s'accumulent en elle pour se décharger soudain de manière explosive sous la forme de mouvements et d'actes pulsionnels marqués du signe de l'affect » (Lekeuche et Mélon, 1990, p. 124).

Il nous paraît important de souligner avec ces auteurs que ces affects sont de *qualité différente* et impliquent de façon contrastée les deux facteurs de ce vecteur que sont *e* (épilepsie) et *hy* (hystérie). En ce sens, l'épilepsie – l'on ne traitera pas ici de la pertinence de considérer l'épilepsie comme maladie essentielle et non strictement organique, à ce titre voyez le commentaire magistral des auteurs (p. 125 et ss.) - et l'hystérie sont les deux maladies des affects.

Pour Szondi, la crise épileptique met en jeu des affects grossiers, brutaux, caïnesques, qui sont accumulés et déchargés (colère, haine, envie, jalousie, peur – « vis irascibilis » chez St Thomas d'Aquin dont s'inspire Szondi – affects « Dur »), alors que la crise hystérique accumule et décharge des affects érotiques et tendres (désir, amour, pitié, joie... « vis concupiscibilis » - affects « Moll » (Lekeuche et Mélon, op.cit., p. 127)

## 2. Quasi comme en musique

Cette bipartition Dur/Moll, nous l'avons d'abord trop rapidement traduite par « *Dur/Mou* », ce qui était une erreur puisqu'il s'agit en fait de Majeur / Mineur au sens où ces termes s'entendent dans le domaine musical, ce qui fait écho au terme de leitmotiv déjà évoqué.

---

<sup>10</sup> Dans nos rêves, contemporains de la lecture des *Liaisons*, nous rejetons systématiquement le chiffre 3 de la scène (trois hommes étrangers présents dans le cabinet de notre analyste avaient été mis dehors par nous car ils n'avaient rien à faire là !), rêves qui mettaient toujours en scène des situations de face-à-face.

Grâce à notre erreur en quelque sorte, nous avons identifié une sexualisation des affects dans la mesure où cette distinction n'était pas sans en référer au Sexuel dans sa composante phallique masculine ; laquelle vient structurer le mode de répartition possible des affects (mais le féminin nous paraissait déduit du masculin, un peu à la lumière du mythe d'Adam et Eve<sup>11</sup>, *Moll* étant associé aux affects tendres).

Nous avons ensuite découvert, en prenant connaissance de la *Trieb-pathologie*, qu'il s'agissait pour Szondi d'une méthode, *Dur-Moll-Methode* (Szondi, 1952, pp. 184-185), de calcul d'indice psychosexuel (traduction de Michel Legrand), *Dur- und Moll-skala* et d'un rapport proportionnel, *Dur-Moll proportionen*, qui peut jouer, au sens musical, dans chacun des vecteurs, rapport qui va contribuer à façonner la dialectique du Moi et du vecteur Sch, à travers les formes *patrilachale Dur-Ich* et *matriachale Moll-Ich*, recensées dans l'*Ich-analyse*. (Szondi, 1956, pp. 272-274). Nous n'avons à la vérité pas retrouvé<sup>12</sup> la référence à des *Dur-Moll-Affekten* proprement dits. Michel Legrand ne fait pas usage de cette distinction pour parler des affects mais bien, comme nous allons le voir, de la dialectique Masculin-Féminin.

Dans sa *Schicksalsanalytische-therapie*, Szondi (1963, p. 131) émettra l'avis que les choses se passent à peu près comme en musique : « *quasi als Musik* ». Les termes de partition, de bi-partition, de ré-partition choisis par les praticiens-théoriciens du test évoquent particulièrement bien les affinités avec l'art musical.

Michel Legrand note que Szondi « a utilisé métaphoriquement, pour désigner la polarité masculin-féminin, le couple Dur-Moll, qui en allemand appartient exclusivement au vocabulaire musical et connote respectivement les gammes majeure et mineure. » (Legrand, 1979, p. 117, note de bas de page)

Notre lecture des *Liaisons* va nous amener à reformuler cette distinction autour du couple *chaud /froid*, qui n'est peut être pas aussi cristalline (au sens d'une pureté d'essence) que celle de Szondi, mais qui présente déjà l'avantage d'être rapprochée intuitivement d'autres vecteurs, notamment de celui du Contact.

La première question qui se pose est d'examiner si la vengeance et la revanche sont des affects au sens de la théorie szondienne. Lekeuche et Mélon n'en font pas mention dans les termes qu'ils relèvent dans le développement de la théorie des affects. Aussi pensons-nous que l'analyse lexicale, sémantique et étymologique<sup>13</sup> peut nous en apprendre beaucoup sur les liens possibles entre affects, vengeance et revanche tels qu'ils peuvent s'inscrire dans une problématique référée à la théorie en question. La distinction de ces deux termes va s'avérer d'autant plus sensible qu'ils sont considérés comme quasi-synonymes.

---

<sup>11</sup> Jean-Claude Liaudet (2004) a montré de façon à la fois remarquable et amusante en quoi la mythologie chrétienne révélait une « forclusion du féminin ».

<sup>12</sup> Mais notre connaissance des textes de Szondi est, indéniablement, limitée.

<sup>13</sup> Pour ces analyses, nous nous sommes référés au *Littré* (2000) et au *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey pour les éditions Le Robert.

### 3. Analyse de la langue

#### A. Vengeance, venger et affects

Littré définit le terme « vengeance » comme la peine causée à un offenseur pour la satisfaction personnelle de l'offensé. La vengeance procéderait toujours de la faiblesse de l'âme, qui ne serait pas capable de supporter les injures. Il désigne également la vengeance de quelqu'un, l'action de le venger. D'où, les expressions « tirer vengeance », « prendre vengeance », « se venger ».

Ainsi désignée, plus particulièrement dans la référence à la qualité de l'âme, la vengeance participe bien du monde szondien des affects dans la mesure où comme l'évoquent Lekeuche et Mélon, l'affect est un « état d'âme », un sentiment intentionnel, objectalement orienté : « il est dirigé vers quelque chose » (*op.cit.*, p. 127) à la différence de l'humeur.

Cette première approche nous indique aussi que la vengeance est d'ordre relationnel puisqu'elle associe *offenseur* et *offensé*.

D'autres sens du terme sont suggestifs. On parle de « crier vengeance » dans l'idée de la demander et de mériter d'être vengé : Littré fait ici référence à Bossuet pour qui « le sang d'Abel demande vengeance ». Remarquons que c'est le *sang* d'Abel, et non tellement la mort d'Abel comme événement à proprement parler, qui réclame vengeance (le problème de la médiation sera traité plus loin).

Dans le sens contraire, « crier vengeance », c'est aussi mériter d'être puni. Le *cri* nous semble participer du registre de l'expression des affects ; elle renvoie aussi à un mode d'expression explosif d'une demande, ce qui rejoint les propos de Lekeuche et Mélon. Par ailleurs, on doit aussi relever *l'ambiguïté* même de l'expression « crier vengeance » qui désigne autant le fait de mériter d'être vengé que de mériter la vengeance et ce, indépendamment des deux figures de l'offensé et de l'offenseur, tant il est vrai qu'on peut venger un autre que soi et qu'on peut être vengé par un autre que soi (comme on peut aussi s'offenser pour un autre). Rappelons que notre première lecture intuitive des *Liaisons* nous évoquait déjà une telle ambiguïté.

Passons au dernier sens du mot dégagé par Littré, à savoir la punition d'un acte coupable. La référence à la culpabilité nous renvoie bien au registre des affects, mais cela engage davantage la conception éthico-morale propre à ce vecteur, comme l'ont développé Lekeuche et Mélon dans une discussion des rapports entre *rage* et *culpabilité*.

D'après Rey, le verbe « venger » est issu du latin classique *vindicare*, terme juridique signifiant « réclamer en justice » et « réclamer à titre de propriété, revendiquer », « dégager, délivrer », « punir, châtier l'auteur d'un mal, d'un tort causé. » Ce verbe dérive lui-même de *vindex*, *-icis*, terme de droit désignant la caution fournie par le défendeur, qui se substitue à lui devant le tribunal et se déclare prêt à subir les conséquences du procès ; dans la langue courante, *vindex* signifiait « protecteur, défenseur », « vengeur ».

Le premier élément du mot est d'origine incertaine ; ce pourrait être l'accusatif de vis « force, violence » ; le second est l'élément qu'on retrouve dans *judex* (juge), mot racine correspondant à *dicere* (dire) ; le *vindex* serait celui qui dit au juge la violence faite à son

client. A nouveau la référence à la force et à la violence nous renvoie aux affects, comme nous l'avons souligné. Le verbe semble s'employer d'abord pour « punir *qui* a causé une offense ». Le complément désigne alors le coupable.

Cependant, le latin *vindex* suppose trois personnages : *l'offenseur*, *l'offensé* et la *caution* (*vindex*) qui se substitue au second pour punir le premier. C'est donc par l'entremise du *vindex*, d'un troisième terme autrement dit (qui n'est pas le juge mais le vengeur), que l'offensé se venge de l'offenseur, dans un tout autre sens que le punir. L'offensé ne se venge pas directement mais est vengé par le *vindex* : on considérera la position *passive* de l'offensé dans l'action. De plus, la notion de substitution est à relever dans la mesure où un autre que l'offensé se charge de la vengeance. Cette idée se réalise dans l'emploi de *venger quelqu'un*, « le dédommager moralement en punissant son offenseur, ou celui qui lui a nuï. »

On peut déjà se rendre compte d'un certain enchevêtrement de la filiation historique du mot qui émane du verbe lui-même dès lors que *venger quelqu'un* se conçoit aussi bien comme équivalent de *punir l'offenseur* que de *dédommager l'offensé*. Avec *se venger de*, « rendre soi-même une offense à quelqu'un, à un offenseur », nous nous inscrivons dans une anthropologie du change d'objets, « offenser - se venger d'offense subie » : cet emploi est le plus vivant aujourd'hui et atteste de la disparition du troisième terme, du *vindex* dans la mesure où le sujet de l'action se confond avec le rôle du *vindex*.

Avec les transformations historiques, remarquons qu'à une triade de personnages se substitue un duel qui n'engage plus la figure du *vindex* comme entité distincte et séparée de l'offensé. Encore dit autrement, on passe d'une économie de l'échange entre sujets à celle du change d'objets. A cet égard, on parle également de « venger une offense » où l'objet du venger est directement l'offense subie.

Bien qu'ayant disparu (et ce d'autant plus qu'ils ont disparu), d'autres emplois du terme sont intéressants à relever. Comme le pronominal *soi venger* au sujet d'une maladie, en guérir, le transitif *venger son ire à quelqu'un*, décharger sa colère sur lui. Dans ce cas, la référence à la décharge nous indique très clairement les affinités de la vengeance avec le registre des affects.

Mais, plus que notre langue, c'est sans doute le génie de la langue anglaise qui donne le mieux à entendre la référence à l'offense et ce au travers du terme « *Offender* », lequel permet d'introduire d'emblée un rapport entre délinquance et offense. Alors que notre terme de délinquance, ainsi que Jean Kinable (1990) l'a analysé, participe d'un autre registre, celui du deuil et de l'abandon, à mettre en rapport avec les psychopathies. L'*Offender* nous conduit donc ailleurs, dans le champ des névroses, en guise d'appel à la justice, au (se) faire justice.

B. Revanche, revancher : pour introduire une distinction avec « vengeance » et « venger »

Quant au terme « revanche », il désigne pour Littré, l'action de *rendre la pareille* pour un mal qu'on a reçu, *avoir, prendre sa revanche*. Pour Rey, ce déverbal désignait à l'origine « l'action de rendre la pareille pour un *bien* qu'on a reçu » qui a laissé l'expression « à charge de revanche » affirmant la réciprocité positive. Quelquefois en bonne part, il signifie reconnaissance, une forme de juste retour : « il m'a rendu un bon office, j'aurai ma revanche ».

Comme le souligne l'auteur, la forme complémentaire (plus ancienne), le fait de « rendre la pareille pour un mal reçu » a connu une grande vitalité sur le terrain sémantique du jeu et des sports. Par ailleurs, le terme revanche est fréquent à propos d'une guerre *perdue*.

Le terme désigne aussi la seconde partie que le perdant joue pour se ré-acquitter. Dans le sens du jeu, il s'agit aussi de toute reprise du jeu que demande un joueur qui a perdu.

Trois ordres de différence doivent être soulignés d'avec le terme de « vengeance » : premièrement, la revanche introduit une notion de *proportionnalité*, de juste et exacte mesure qu'il s'agit de rendre, dans une formule proche de la loi du Talion. Deuxièmement, elle peut s'entendre tant en bien qu'en mal rendu. Elle a donc par rapport à la vengeance une *connotation positive*. Cela semble aussi correspondre à l'idée de se *ré-acquitter d'une dette* à travers une nouvelle chance qui est offerte au joueur. Enfin, la référence au domaine du *jeu* est pour le moins significative en ce qu'elle implique l'idée d'un « demander » à l'endroit de ce qui a été perdu (la « partie », la guerre, ...), ce qui n'est pas sans évoquer le thème du deuil. Dans cette optique, l'expression « en revanche » signifie en « en compensation », « en récompense », « en contrepartie », ce qui atteste de ce qui a été perdu ou gagné dans une logique de *réciprocité* : pertes et profits sont donc à mettre en lien avec les lois de change et d'échange. Si le terme « revanche » participe du domaine du *jeu, de la guerre et de la morale*, celui de « vengeance » procède bien davantage du domaine de la *justice et du vocabulaire du droit*.

A ce point de vue, si on « crie vengeance », on « demande » par contre sa revanche, qui sont deux formes distinctes d'interpellation de l'autre, la première nous semblant plus pulsionnelle, plus proche du besoin sur le mode de la satisfaction que de la demande proprement dite. A ce titre, on se venge (action tournée sur soi, de l'ordre du prendre), on prend sa revanche (action tournée vers l'autre, cette fois, re-prendre). Mais le verbe revancher existe également, doté d'une signification très proche du verbe « venger », à la différence près qu'il introduit l'idée d'un secours et d'une défense.

Il est formé du préfixe re- et de *vengier* ou de sa variante *venchier*, forme ancienne de venger. Le changement formel l'a « démotivé » par rapport à venger mais leur sens les rapproche.

On « tire vengeance » alors qu'on « prend sa revanche ». Cette distinction entre « tirer » et « prendre » est essentielle ; nous ne pourrions l'examiner dans toute sa richesse sémantique qui apparaît d'emblée remarquable. Qu'il nous suffise de souligner que ces deux verbes ne mobilisent pas le même registre anthropologique, ni la même intensité d'action (tirer est au-delà du prendre). Le premier verbe désigne le fait de mouvoir vers soi quand on est soi-même immobile, mais implique un rapport duel avec ce qu'il s'agit de tirer. « Prendre » suppose une action de prise, tournée vers l'extérieur, sans nécessairement que le mouvement fasse retour sur soi et indépendamment de ce qui est à prendre, contrairement au « tirer » ; l'agence de l'action n'est pas immobile mais mobile. On peut aussi considérer génétiquement le prendre comme condition de possibilité du tirer.

Il faut revenir sur ce préfixe re- pour examiner ce qu'il traduit. Il marque l'idée d'un retour en arrière, un retour à un état antérieur et par la suite, une *répétition*, un mouvement en sens contraire qui détruit ce qui a été fait. Il peut aussi, dans le cas de *re-vengier*, notamment exprimer le renforcement, l'achèvement, ce qui peut aussi venir signifier que quelque chose se rejoue sur un autre plan que celui de la vengeance. Il a d'ailleurs été utilisé comme *intensif* de venger, il s'est employé absolument et à la forme pronominale pour « rendre la pareille en mal », « rendre la pareille en bien » étant plus tardif. Mais, comme nous l'avons noté, la

valeur a ici une grande importance. Notons qu'il est qualifié de familier dans les dictionnaires au XVIIIe s, puis disparaît (le texte des *Liaisons* n'en fait pas usage).

L'usage classique a privilégié pour le pronominal l'idée de « rendre coup pour coup, se défendre contre une attaque » et, avec un complément introduit par *sur*, « se rattraper, se dédommager sur ».

Dans un sens transitif, il fait prévaloir le sens de « prendre le parti de quelqu'un pour racheter sa défaite par une victoire ». Avec ce qui a été dit au sujet du complément sur, on voit bien ici qu'il s'agit de s'appuyer sur un autre dans le sens d'un étayage.

L'analyse de ces deux termes – assurément très proches – a ainsi révélé que des différences sensibles les caractérisaient.

#### **4. Hypothèses sur base de la théorie szondiennne de l'affect et de la caractérisation factorielle du vecteur P**

Après avoir tenté de mettre en rapport les termes de vengeance et de revanche avec le problème des affects et d'avoir produit différentes significations qui pourraient nous éclairer quant aux processus en cause dans la conception szondiennne, il nous faut préciser davantage ce qu'elle implique.

Nous avons déjà mentionné que le vecteur P était composé des deux facteurs e et hy.

Le premier accumule les forces des affects brutaux et les décharge sous forme de crise : c'est la tendance socialement négative e-. Mais le facteur conditionne également la tendance socialement positive e+ : ; inclinaison à la patience, à la justice, à la pitié, à la bienveillance, etc... [...] le facteur hystérisforme hy amasse des affects de nature plus fine : de sa tendance négative hy-, il érige les barrières morales de la pudeur ; de sa tendance positive hy+ il pousse à l'exhibition des affects qui caractérise le besoin de se faire valoir [...]. (Lekeuche et Mélon, 1990, p. 127-128)

Nous faisons les hypothèses intravectorielles suivantes :

- la différence entre vengeance et revanche peut être comprise à travers le circuit des affects, du moins à travers certains de ses points d'articulation, notamment dans l'opération de renversement de e- à e+.

- La bi-partition szondiennne des affects peut s'enrichir de la distinction froid/chaud que nous donne à penser les *Liaisons*, distinction qui peut, d'une part, s'y superposer, d'autre part, s'y lier par un jeu de catégories possibles.

- Ces catégories peuvent elles-mêmes être ressaisies dans l'optique de la distinction entre vengeance et revanche dans le but de distinguer des types de vengeance et de revanche. De même, ces types peuvent aussi être référés électivement aux clivages de P.

- Les *Liaisons* nous donne à penser certains de ces types qui engagent également la dialectique de l'avant-plan et de l'arrière-plan du schéma pulsionnel.

La forme la plus caractéristique de la vengeance dans les *Liaisons dangereuses* correspondrait à P - - (que nous appelons « vengeance froide », qui est aussi une promesse de vengeance, qui correspondrait à la forme élective de la vengeance telle que mise en forme par la sagesse populaire à travers l'expression « la vengeance est un plat qui se mange froid »), position caractéristique de Merteuil.

Notons que nous ne marquerons pas nos caractérisations de l'ambivalence, ni d'une absence de tension, dans la dynamique factorielle (évoquant la décharge pour le vecteur P). La caractérisation dont nous nous servirons implique seulement les tendances positives et négatives, d'abord parce qu'elles sont, à la suite de S. Deri (1998), moins complexes à désigner d'un point de vue sémiotique ou symptomatologique et présentent l'avantage d'être reliées, sur base d'une connaissance préalable de la théorie szondiennne, aux différents contenus, enjeux et motions des patho-logiques relevant de P. Soulignons que les références aux tendances positives et négatives *ne traduisent pas la psychologie des personnages*, mais bien nos propres projections à l'origine de la lecture des mouvements de l'œuvre qui prêtent vie aux personnages en ce qu'elles ont pour but de tenter d'éclairer le schéma pulsionnel<sup>14</sup>. En effet, nous n'avons pas fait passer le test aux personnages mais fait passer ceux-ci par le schéma pulsionnel. Le texte et *ses (ces) passages* nous incitent à penser que les personnages nous montrent ou nous cachent des dimensions constitutives de ce qui les *dépasse* eux-mêmes, dans une portée universelle.

En première approche, Valmont, qui est probablement le plus ambivalent de tous, de par ses changements de position, serait à renvoyer aux positions P - + et P + +, ce qui, comme nous le verrons, lui vaut des rappels à l'ordre de la marquise. On parlera pour lui d'une vengeance « froide », contrôlée, maîtrisée mais dans un autre sens que celle figurée par la marquise. L'idée étant d'éviter de *s'abandonner à ses pulsions*, de *ne pas se lâcher*, de *ne pas se laisser aller à,...* Ce que les *Liaisons* vont nous montrer c'est un certain mode de contrôle (autoplastique et alloplastique, socialement normé ou non) de la sphère affective sans le faire porter directement sur les *mécanismes pervers* du contrôle (comme le fait de façon néanmoins intéressante Bayard) mais plutôt aux modes névrotiques en lien avec le facteur de l'hystérie, dans la vision que nous en a donnée S. Deri. En ce qui concerne le thème de la revanche, il est à l'inverse de la vengeance, beaucoup plus difficile à saisir essentiellement parce que le texte ne lui fait jamais explicitement référence. Le thème d'une *guerre mise en mots*, proposée dans une alternative par Valmont (je suis votre amant ou c'est la guerre !) et choisie par Merteuil (la guerre !), peut nous aider à comprendre la revanche (en rapport à la vengeance). Dans une autre perspective, la guerre « symbolique » (avec toutes les réserves d'une qualification trop rapide) déclarée par Merteuil comme *guerre des sexes* représente des thèmes à mettre au travail ; mais ces derniers imposent un tout autre exercice de reconstruction, faisant sans doute plus appel à l'interprétation et à nos interventions personnelles.

L'appel à la justice (dynamique du facteur e) est concerné d'emblée. Cette justice ne sera institutionnalisée que dans les derniers moments de l'œuvre, en ses dernières pages, alors que jusque là, il s'agit de se faire justice soi-même (e-) de façon cachée (hy-), sans la médiation et la visibilité des institutions. Néanmoins, ce trait nous paraît devoir encore être conceptualisé dans le passage entre registre des affects et registre éthico-moral.

---

<sup>14</sup> Ce qui nous évite certainement de nous livrer à des exercices de style, rhétoriques, au départ du schéma pulsionnel et de vouloir à tout prix repérer les quatre vecteurs ou les quatre positions du circuit pulsionnel dans l'œuvre. Nous sommes par ailleurs conscient que la portée authentiquement clinique de notre contribution est insuffisamment mise en exergue.

## 5. Théorie philologique des affects et mise en rapport avec la dynamique du vecteur P

Il apparaît également intéressant de mentionner ici la théorie des affects que nous propose Jean Kinable (2002) à partir d'une analyse lexicologique du génie de la langue française. Nous nous inspirons ici de façon quasi exhaustive du contenu de son texte et tenterons de faire apparaître les points de rencontre avec la dramatique des *Liaisons*.

Retraçant la parenté étymologique à laquelle divers thèmes appartiennent, Jean Kinable en dresse l'inventaire en vue d'en apercevoir la pertinence pour le vecteur désigné : perfection, réfection (réparation), suffisant, facteur, affectation, désaffectation, indéfectible, bénéfique ou déficience.

Il mettra en évidence que le verbe français « affecter » condense trois verbes distincts relevant d'une même parenté latine :

- *ad-ficere* signifiant mettre quelqu'un dans une certaine disposition, le toucher (notamment en mal) ;
- *affectare* qui signifie : se mettre à faire, rechercher ;
- *affactare*, c'est-à-dire : arranger.

Trois registres de signification témoignent de l'usage de ce terme à travers son histoire.

Premièrement, *rechercher*, *désirer*, tout spécialement le pouvoir par ambition (dynamisme du facteur e) ; de là, prendre ostensiblement une forme ou une manière d'agir, en sous-entendant la double idée du mensonge et du manque de naturel, voire de la tromperie et de la simulation-dissimulation (dynamisme du facteur hy). La tromperie et le mensonge sont les éléments fondamentaux des *Liaisons* de par l'univers de dupes que l'œuvre met en scène. On pourrait même parler à ce titre d'un art de la tromperie – qui se formule telle une règle : dire ce qui n'est pas et ne pas dire ce qui est - et du mensonge qui a été étudié par les plusieurs auteurs tels que Bayard (*op.cit.*) ou Assoun (*op.cit.*).

Deuxièmement, *toucher* par impression. L'art du toucher repose sur un certain exercice du tact. Ne pas en dire trop ou trop peu, juste ce qu'il faut : c'est donc aussi un certain art de la mesure et du calcul où chaque mot est pesé et où tout emportement, tout mouvement qui fait différer de soi suscite la remontrance. L'esprit critique de la marquise de Merteuil s'exerce au mot près sur les lettres de Valmont, lui faisant remarquer qu'il est amoureux et qu'il tente de le dissimuler. Il est lui-même touché. De même il s'agit pour lui, à travers de subtiles manœuvres, de toucher l'autre, de l'affecter. Cela s'observe électivement dans les mouvements de jalousie qui s'opèrent au départ de la construction d'un rival (comme Danceny ou Prévan) et de son implication en tant qu'il témoigne d'une supériorité devant laquelle il s'agit de se hisser. Pour faire un lien avec ce qui précède, il s'agit pour Valmont de *garder la face*, de *cachez qu'il est amoureux* (tomber amoureux, c'est d'abord et avant tout *tomber*, au sens aussi où c'est « tomber le masque », au sens aussi où l'on « tombe la veste » dans l'idée de se déshabiller) de Madame de Tourvel, fait qui n'échappe pas à la marquise qui, jalouse, le prend au mot, lui intimant l'ordre de se justifier. Tel est bien le drame paradoxal de Valmont : faire semblant d'être amoureux pour cacher qu'il l'est vraiment. Drame où se replie paraître et être et où l'un cache l'autre...

Troisièmement, *destiner*, où se retrouvent le sens d'arranger, de mettre en état et de préparer en vue d'une finalité, mais aussi le sens de transmettre un bien ; il sera alors question d'affecter à quelqu'un quelque chose comme un rôle, un droit ou une rétribution, on pourra aussi affecter ce quelqu'un dans une fonction. Cette référence nous paraît pertinente dans le sens de *l'arrangement* convenu entre la marquise et le vicomte, arrangement qui suppose que Valmont corrompt la petite Cécile Volanges<sup>15</sup> en échange des charmes de la marquise. C'est aussi l'arrangement au sens du code des libertins qui peuvent s'adonner à des *liaisons* (à la tromperie), à la condition qu'elles ne deviennent jamais *relation amoureuse* (à cet égard, en tombant amoureux, Valmont trahit Merteuil), qu'elles ne soient le signe d'aucun engagement autre que celui que dicte la jouissance des instants ; mais il peut aussi s'agir de jouir du fait même de différer la jouissance (en ne se laissant pas aller à ses penchants). A un autre niveau, la dimension de destination, à travers la figure du *destinataire*, prend une tournure particulière dans le genre épistolaire que Laclos transformera en *style littéraire*. Dans cette forme romanesque, la dimension d'adresse à l'autre qu'est le lecteur pris comme spectateur-acteur est particulièrement exacerbée, ce qui rejoint l'analyse lacanienne (Lacan, 1966).

## 6. Analyse de la première partie du roman

Le roman<sup>16</sup> s'ouvre sur la confession de Cécile Volanges : troublée, elle évoque son futur mariage arrangé avec le comte de Gercourt dont elle ignore à peu près tout sauf qu'il est un bon parti, selon les dires de sa mère, Madame de Volanges. Celui-ci fut jadis le cher amant de la marquise de Merteuil qui s'est faite l'« amie » de la jeune insouciant. Le comte de Gercourt quitta Madame de Merteuil pour une intendante dont on ne sait rien, si ce n'est que son ancien amant, le vicomte de Valmont, « ami » de Madame de Merteuil, ne pu la retenir de l'attraction exercée par le comte. Blessée et ne voulant pas assumer une position de cousine qui découlerait du mariage entre Gercourt et Cécile, la marquise projette de se venger en manipulant Danceny, Cécile Volanges et Valmont. Elle va faire douter la petite Cécile quant aux qualités maritales de Gercourt d'autant que la petite ne se montre pas insensible aux charmes du jeune Chevalier Danceny, lequel se trouve être le favori de la marquise. Parallèlement à cette scène, Valmont, qui fut l'amant de Merteuil dans les suites de cette trahison par Gercourt, est vivement amoureux de Madame de Tourvel, une belle prude et dévote qui a juré fidélité à son mari. Le vicomte entend se racheter de son passé de libertin : il compte prendre sa *revanche*, ce qui met la marquise dans une jalousie furieuse puisque Madame de Tourvel lui est préférée. Mais Valmont fait l'objet de disqualifications de la part de la mère de Cécile Volanges, Madame de Volanges qui le discrédite aux yeux de Madame de Tourvel en lui rappelant qu'il est un libertin sans retour : c'est ainsi qu'il va identifier Cécile Volanges comme le support d'une vengeance qui va pouvoir devenir une *vengeance à deux*, avec le perfide concours de Madame de Merteuil. Sous les ordres de la marquise, Valmont va initier Cécile Volanges à l'art de l'amour libertin, il va ainsi corrompre la pucelle et ôter le privilège de sa chasteté qui devait revenir au comte de Gercourt... Il est remarquable que le projet de vengeance de Merteuil implique non seulement Valmont comme moyen mais,

---

<sup>15</sup> Dans le but de se venger de Gercourt et en même temps de Cécile elle-même appelée à devenir l'épouse de Gercourt. Mais c'est aussi de Valmont qu'il s'agit de se venger parce qu'il est un homme et parce qu'il est coupable d'avoir laissé s'échapper l'infidèle qui fut l'amante de Gercourt pour qui il quitta Merteuil. On voit bien la multi-directionnalité et la circularité de la vengeance. Nous tenterons plus loin de donner un résumé de cette première partie, bien enchevêtrée, du roman.

<sup>16</sup> Il est particulièrement périlleux de résumer l'œuvre car, comme l'a justement souligné A. Malraux dans sa *Préface*, il s'agit d'une *intrigue*. Ainsi ce n'est qu'au fil des pages que l'on comprend ce qui se jouait dès le commencement. Laclos nous livre un ingénieux système où tout se tient mais où les liens se découvrent à mesure qu'on avance dans l'œuvre.

de façon plus opaque, l'engage également comme l'objet de cette vengeance. Nous sommes d'emblée dans un inextricable écheveau relationnel.

A. Affectation première : se venger *de* Gercourt *sur* Cécile Volanges *avec* (et *de* ?) Valmont

D'entrée de jeu, la marquise de Merteuil apparaît très *affectée* : elle est, dit-elle, « dans une fureur !... » (Lettre 2), mais elle « s'apaise » car « l'espoir de se venger [lui] rassérène son âme ». Le personnage apparaîtra, sous la plume de Valmont, comme une femme zélée et « d'une *ardente ferveur* » (Lettre 4) en ce qui concerne la réalisation de ses projets (qui du reste ne sont que les siens à l'aube de l'œuvre).

Nous voyons, à la lumière des considérations dont nous avons fait état, que la vengeance est *en projet* et que c'est, paradoxalement, *l'espoir de se venger qui calme*. La vengeance est, par conséquent, d'emblée à envisager comme le fait de *différer* l'expression d'une fureur (e-) par le concours de mécanismes de contrôle (hy), mais dont le fond constitutif est toujours bien cette même *fureur*, qui en est le principal moteur. Ce qui tend déjà à confirmer que la première position dans le circuit pulsionnel propre à P est bien e-.

Le terme « fureur » mérite dès maintenant d'être distingué de celui « d'ardeur », en tant que les deux termes vont revenir tout au long de l'œuvre. Le premier désigne une passion excessive (proche du terme allemand *Sucht*), démesurée *pour ou contre une personne*, une agitation violente, un emportement, une colère. Elle est proche du terme « transport » (le verbe *furere* signifiant « s'élancer »), très souvent utilisé dans le texte des *Liaisons*, à la fois pour véhiculer les humeurs mais aussi les émotions, sans distinction. Mais le terme évoque davantage le mouvement (au sens du mobile) que ce qui est transporté (au sens du motif) et met l'accent principalement sur *celui qui* est transporté.

Etymologiquement, le terme « fureur » n'est pas sans affinités avec la *Raison*, dans la mesure où il signifie un accès de folie, un égarement qui, d'après Cicéron, peut toucher même le sage, au contraire de l'*insania*. La fureur est à l'origine *un écart de la raison* et ce n'est qu'au XIII<sup>e</sup> siècle qu'il prendra le sens de passion (en tant qu'elle s'écarte de la raison). Pour sa part, le terme « ardeur » renvoie à une *chaleur vive*, à l'ardeur du feu, à la fièvre, à l'enfer, à un désir violent, à une grande activité, à une passion. Il a aussi historiquement signifié « sécheresse », ce qui n'est pas sans évoquer la symptomatologie (*sécheresse* de la bouche, du pharynx, des yeux, du vagin, ...).

La différence entre les deux termes est d'abord d'intensité, fureur est au-delà de l'ardeur ; quantitativement, on pourrait dire qu'elle est « l'ardeur en excès ». Ensuite, la fureur vise une personne, *un sujet*, ce qui n'est pas le cas de l'ardeur qui renvoie davantage à un objet, ou plus exactement à un *rapport à l'objet* : par exemple, l'ardeur au travail, le zèle. La fureur est ambivalente, elle peut être soit positive (faire fureur, c'est-à-dire exciter l'intérêt), soit négative, tandis que l'ardeur est franchement positive et socialement valorisée, ainsi que dans la locution « y mettre de l'ardeur ».

L'ardeur s'éprouve telle une *sensation* de *brûlure* qui peut être *localisée* dans l'estomac, la fureur *se vit* de façon plus globale, « être dans une fureur », mobilisant l'être tout entier, en tant qu'on est *dans* la fureur, pris dedans. Alors que la fureur participe de *l'être* (lien avec p), l'ardeur nous fait retourner à *l'avoir* dans la mesure où on peut en avoir ou pas (lien avec k). Le passage de la fureur à l'ardeur pourrait, en toute hypothèse, s'attester dans le passage de e- à e+ tout en mobilisant d'autres vecteurs, notamment S et la dynamique du facteur s, dans sa dimension d'activité physique (peut-être aussi le facteur m dans la tendance à l'emballement). De même, l'ardeur pourrait bien participer d'une *fureur contrôlée, mise au service de*, faisant jouer les facteurs hy (-), s (+) et d (+).

Le terme « candeur » apparaît souvent dans le texte, électivement pour caractériser les femmes. Il désigne une qualité morale qui fait qu'une âme pure et innocente se montre telle qu'elle est, sans défiance. Le mot atteste donc d'une *authenticité* qui, dans l'œuvre, est le propre de Madame de Tourvel, par choix moral (position d'agent) et de Mademoiselle de Volanges, par immaturité (position de patient). Même si, comme on le verra, l'authenticité la plus accomplie ne va jamais sans une certaine *ruse féminine* chez les deux personnages : en effet, la Présidente fera espionner Valmont pour vérifier la sincérité de sa ferveur et Cécile de Volanges n'hésitera pas à échanger clandestinement des lettres avec Danceny.

L'étymologie de ce mot est particulièrement intéressante car elle renvoie à l'éclat, à la blancheur éclatante. Le mot est dérivé de *candere*, « être enflammé, brûler », de là « être chauffé à blanc », de là aussi la référence à la symbolique purificatrice du feu (facteur e). Cela nous permet de tracer une différence fondamentale entre l'ardeur et la candeur, qui nous semble pouvoir recouvrir l'opposition entre la *masculin* et le *féminin*. La référence à la blancheur évoque la couleur du masque – du maquillage – de Madame de Merteuil qui permet de cacher tout en montrant. Cette blancheur est celle de la *chair*, de la peau recouverte et non celle de l'âme pure, dévote et prude, caractéristique de la candeur. Par ailleurs, le terme « éclat » abonde lui aussi dans le texte : ne sommes-nous pas à l'époque des *Lumières* ?

Le terme *ferveur* signifie aussi un *sentiment vif* mais en tant qu'il porte sur des choses de piété. On parle aussi du « fervent » admirateur, témoignant de l'importance du regard, certes dans un autre registre.

Le terme « faveur » nous semble devoir être associé pareillement à cette proposition de différenciation, dans la mesure où plusieurs formules des *Liaisons* relèvent de sa logique : il désigne le fait de marquer son approbation, d'abord dans la *langue religieuse* (rapport à P) à propos de la bienveillance des dieux. Les locutions prépositives : à la *faveur de* et *en faveur de* renvoient à l'idée de *marquer sa préférence*, ce qui sera un des enjeux des *Liaisons*, surtout dans l'implication du rival pour faire naître la jalousie et le vœu de vengeance (c'est là la situation d'Abel préféré à Caïn). Rappelons que la faveur était, à un titre concret, un ruban qu'une dame donnait à un chevalier, ce qui nous évoque directement la liaison de Merteuil et du « jeune et beau Chevalier Danceny ».

Curieusement, Rey ne développe l'expression « accorder ses dernières faveurs » qu'en évoquant cette préférence amoureuse d'une femme à destination d'un homme. Or, il se fait que aussi - mais les sens sont ici contemporains - que c'est cette même expression qui précède certaines formes de mise à *mort* (e-) par condamnation, ou qui désigne le fait de prendre en considération les dernières volontés d'une personne avant son décès. Mais sur un autre

« terrain », ces préférences peuvent être également érotiques, s'il s'agit des faveurs d'une libertine.

La fureur de Merteuil impose de lui faire regagner la raison : garder « la tête froide », telle est l'opération à réaliser dans le chef de la Marquise, dans le sens même d'une vengeance comme plat qui « se mange froid »<sup>17</sup>.

Dès les toutes premières pages, à partir de la lettre 2, Merteuil énonce *ses projets de vengeance*. Le terme « projet » reçoit la forme du pluriel, ce qui indique qu'ils vont dans plusieurs sens ; en outre, il s'agit bien des siens, ce qui changera dans l'œuvre dans le passage de « mes » projets à « nos » projets. Le verbe est caractérisé par un mouvement de retournement pronominal de l'action : *se venger du Comte de Gercourt* qui fut son amant et qui la quitta jadis pour une « Intendante » dont on ne sait rien, si ce n'est qu'elle fut une des aventures de Valmont.

Ce dernier est pressenti comme *l'instrument* de cette vengeance, comme l'écrit la Marquise : « vous servirez l'amour et la vengeance » (lettre 2). On ne sait pas clairement à quoi, ni à qui se rapporte l'amour dans ce cas, mais nous pensons qu'il s'agit de la Marquise. Par ailleurs, il faut constater qu'amour et vengeance se voient associés, ce qui rappelle le dualisme pulsionnel freudien et la bipolarité factorielle szondiennne. Le projet de vengeance passe aussi par l'amour, ainsi que Merteuil l'énonce dans la Lettre 74 :

L'amour, la haine, vous n'avez qu'à choisir, tout couche sous le même toit ; et vous pouvez, doublement de votre existence, caresser d'une main et frapper de l'autre.

Valmont est requis comme celui qui devra, par ses talents reconnus, corrompre la petite Cécile Volanges, promise à Gercourt et *sur laquelle* il s'agit pour Merteuil de se venger.

Cependant, en même temps, Valmont est rappelé à l'ordre, ramené à la raison par la marquise, ainsi qu'en atteste le début de la lettre 2 : « Revenez, mon cher Vicomte, revenez : que faites-vous ? (...) Partez sur-le champ ; j'ai besoin de vous. ». Dans la lettre 5, Merteuil écrit que Valmont « perd la tête » et que, bien qu'« ennuyeux » soit le fait de « raisonner », ce dernier doit y céder.

Merteuil doit le *tirer* de là (ce qui ré-évoque le verbe lié à la vengeance : tirer vengeance) où il est, c'est-à-dire de chez sa tante où loge Madame de Tourvel. Remarquons que son ordre vise

---

<sup>17</sup> Selon Maurice Maloux (1960), la paternité de cette formule est à attribuer à W. Wander en 1880 dans le *Deutch Sprichtwörter Lexicon*. Il est déjà intéressant de constater que son usage populaire dans la langue française voit disparaître la référence au verbe « gagner », dans la mesure où on dit que la vengeance est un plat qui se mange froid. La nuance introduite dans la langue allemande (nous ne disposons pas de la phrase en allemand mais de la traduction de Maloux pour les éditions Larousse) suppose que ce plat puisse être mangé chaud mais que les bénéfices sont plus grands s'il est consommé froid. L'idée même du *gain* qui se présente tel un appât (qui évoque par là même quelque chose qui sert à piéger, à capturer) renvoie aussi à ce qui peut être consommé mais aussi fait référence à l'économie intrapsychique et interpersonnelle (pour gagner, il faut pouvoir perdre).

à l'extraire d'un lieu : ce n'est pas anodin si l'on souligne que dans le roman, les références aux lieux sont très peu nombreuses, ce qui renforce le huis clos de l'action.

Ainsi, Valmont et Merteuil apparaissent tous deux *affectés* l'un et l'autre avant même de s'affecter l'un l'autre, ce qui ne tardera pas.

Par ailleurs, les emportements amoureux (P + +) de Valmont pour Madame de Tourvel contribuent à accroître la jalousie de la marquise de Merteuil (e-). Valmont est, de son propre aveu, « livré à une *passion* forte » (Lettre 4) et « *dévore* les obstacles » (m+) de façon à ajouter à « l'*ardeur* » de son désir : ces obstacles sont créés de toute pièce par la dévotion et le caractère prude de Madame de Tourvel qui, en elle-même, a tout pour barrer la route aux passions de Valmont qui se nourrit des obstacles.

Merteuil ne se montrera pas seulement jalouse de l'amour que Valmont semble porter à Madame de Tourvel mais elle le sera aussi de la *place* de la petite Volanges présentée, à renfort d'effet esthétique par l'ouverture des *Liaisons* sur une lettre du personnage, comme « enfantine » (Seylaz). La Marquise discrédite la capacité de la jeune insouciant à occuper une telle place ; cette capacité ne pourra venir que de la formation qu'elle-même, Merteuil se propose de lui donner. Mademoiselle de Volanges est ici le support de la vengeance de Merteuil et deviendra, par la suite seulement, le support de Valmont, lorsqu'il en aura reconnu les profits, dans une œuvre de vengeance à deux.

Le futur mariage entre Gercourt et Cécile Volanges est l'événement actualisant de tels projets de vengeance. La Marquise refuse âprement de s'inscrire dans des *rapports de génération* (e-) qui lui supposeraient d'assumer une position de *cousine* à l'égard de Gercourt, découlant de son lien de parenté avec Madame de Volanges, alors qu'ils avaient été amants (se rejouent ici la supériorité et le fantasme auto-créateur de Merteuil qui n'entend rien devoir à d'autres qu'elle-même).

Il est remarquable que le projet de vengeance de Merteuil non seulement implique Valmont comme moyen mais, de façon plus opaque, l'engage également comme l'objet de cette vengeance : car le « monstre » (lettre 2) qu'il est, a laissé s'échapper cette intendante et est donc, selon Merteuil, à l'origine de sa rupture avec Gercourt. Rupture qui est aussi à l'origine de son *attachement* à Valmont (ce terme d'attachement est amené en notes de bas de page par l'auteur). Valmont répliquera qu'il avait autrefois été honoré de noms plus « doux » (lettre 4).

Ce projet culminera dans une *rouerie*, le rédacteur indiquant, en notes de bas de page, que ce mot très en usage à l'époque était « heureusement » en mesure de n'être plus employé. On y reconnaîtra l'ambiguïté de ces notes, dont les commentateurs ont montré combien elles servaient l'inextricable paradoxe, télescopant le réalisme et le romanesque de l'œuvre mais aussi les figures de l'éditeur et du rédacteur.

## B. Valmont doublement coupable et responsable

Valmont est *rendu coupable et tenu pour responsable de la tromperie de la part de Gercourt* (*il est cause de*), ce qui est aussi une conséquence de l'affectation de Merteuil, puisqu'une fois la promesse de vengeance formulée, Valmont devient, au regard de la première partie du texte, plus l'instrument que la cible. Rappelons à ce titre que la liaison entre Valmont et Merteuil est consécutive à la rupture entre Merteuil et Gercourt (il faut aussi bien distinguer dans l'univers libertin le fait d'être quitté ou de quitter et celui de tromper ou d'être trompé),

mais on ignore pourquoi Valmont et Merteuil ont rompu par la suite (il s'agirait moins d'une rupture que d'un relâchement des liens). A la suite de Pomeau, il semble qu'on puisse deviner, mais rien n'est moins sûr, que c'est la Marquise qui fut trompée, ainsi qu'on peut se hasarder à l'interpréter à la lumière de lettre 2 :

« Ce peu de mots devrait suffire ; et, trop honoré de mon choix, vous devriez venir avec empressement, prendre mes ordres à genoux : mais vous abusez de mes bontés, *même depuis que vous n'en usez plus* et dans l'alternative d'une haine éternelle ou d'une excessive indulgence, votre bonheur veut que ma bonté l'emporte. » (lettre 2)

Toute cette zone d'ombre autour du lien entre Merteuil et Valmont contribue à alimenter le mystère, dont les auteurs ont affirmé qu'il était un des ressorts de l'œuvre. Par conséquent, le désir de se venger de Gercourt recouvre également, de façon moins transparente, le désir de Merteuil de se venger de Valmont. Celui-ci se trouve d'emblée doublement mêlé, non seulement en tant qu'arme, Merteuil ne pourrait se passer de Valmont pour mener *ses* projets à bien, mais aussi comme cible. L'amour que Valmont porte à Madame de Tourvel ne semble qu'accentuer ce désir : à ce titre, Pomeau affirme que ce serait Valmont qui aurait quitté Merteuil mais nous n'avons pas, quant à nous, trouvé dans les *Liaisons dangereuses* des indications qui permettraient de l'affirmer clairement.

Cela nous indique que la vengeance peut inclure un projet *dans* le projet, dans la mesure où peut se rejouer une vengeance à l'égard de plusieurs figures simultanées, ou qu'une figure peut servir de support à une vengeance plus fondamentale, laquelle vise à avoir l'ascendant sur l'autre, ainsi que Merteuil ne cessera d'en témoigner. Pour Seylaz, *ce besoin de (se) dominer* relèguera à l'arrière-plan (pas dans un sens szondien ici) l'appel à la vengeance qui ne servirait que de prétexte à l'épanchement des personnages. Selon nous, ce n'est pas totalement faux, mais ce n'est pas vrai pour tous de la même manière : on voit assurément Merteuil réaliser ce principe, mais Valmont y échappe bien davantage. Ce projet situé dans le chef de la marquise rend également compte d'une revanche à prendre sur le passé, sur ce passé marqué par la rupture et par la colère.

C'est sur un double fond, non dit, que s'établit ce projet de vengeance. D'une part, celui d'une dette que Valmont aurait à l'égard de Merteuil, d'un « compte ouvert » entre eux, comme il sera dit, en fin de texte, lorsque la perfidie de la marquise sera révélée publiquement. Dans son optique, Valmont apparaît redevable, comme en témoignent timidement certaines formules qui ne paraissent pas relever directement du vocabulaire des roués mis en évidence par Seylaz : « Il m'est venu une excellente idée, et je veux bien vous en confier l'exécution » (Lettre 2), « Je veux donc bien vous instruire de mes projets », « vous n'avez plus qu'à me remercier et m'obéir ». L'exclusion géographique de Gercourt des lieux de déroulement de l'action (à mettre en rapport avec la thématique de l'exclusion développée par Lekeuche et Mélon au sujet de la dialectique éthico-morale du vecteur P) est l'autre élément constitutif.

Cette exclusion géographique du masculin haï (pour l'avoir aimé et après l'avoir aimé), comme relégation dans un espace extraterritorial va de pair, si l'on envisage la lettre 20, avec le problème de la « sécurité » dont semblerait jouir celui dont la femme Merteuil s'est promise de se venger.

La référence au sommeil, à l'idée que Gercourt *ose* « dormir tranquille », traduit bien la rupture et met en jeu les mécanismes de défense (activés par le thème de la sécurité) comme constitutifs du projet de vengeance. Cette sécurité projetée sur l'autre va, en négatif, être

corrélative de l'incertitude du projet en soi. L'exclusion engage la stabilité, comme condition de possibilité de la vengeance dans la mesure où il serait difficile de se venger d'une figure qui ne serait pas stable, c'est-à-dire d'un autre plus aléatoire ou énigmatique. Le verbe « oser » est aussi significatif de ce qu'on pourra trouver chez Valmont quand il regrette ne pas oser comme d'autres osent (voir infra), notamment parce qu'ils y sont autorisés ou se l'autorisent.

L'affectation du couple Merteuil-Valmont est un événement premier. Mais d'un personnage à l'autre, le projet qui lui est congénial diffère : lorsqu'on rapproche la lettre 2 écrite de Merteuil à Valmont et la lettre 4 qui est la réponse à cette deuxième lettre, on constate que Merteuil énonce un désir de *vengeance et de haine* alors que Valmont est amoureux *et* feint de l'être. Nous ne posons pas le problème comme le fait Seylaz sur base d'une disjonction mais d'une dialectique qui met en scène, ce que nous pourrions appeler l'acteur jouant à l'acteur (en tant que le jeu d'essence dramatique consiste électivement à jouer à être un autre que soi), ce qui trouve également, insistons-y, des relais dans le propos de Pomeau, qui fait de Valmont un « séducteur séduit ».

C. Rougir : ne pas se laisser affecter devant l'autre, affecter l'autre que soi et s'affecter de l'affectabilité de l'autre que soi

Dans la lettre 5, la marquise, jalouse (e-), disqualifie Madame de Tourvel en dénonçant son absence « d'expression », tout en lui reprochant des expressions qui seraient explosives (hy+); elle « rougit » lamentablement à chaque révérence.

Ne pas rougir est une véritable règle de *maintien*<sup>18</sup> dans cette société où la blancheur est un symbole de beauté et d'aristocratie : les hommes et les femmes se fardent et portent des perruques et, comme en atteste la première lettre écrite par Cécile, les dames se vêtent de rouge pour éviter que rougir ne se voie. Rougir est le signe de l'immatrité, du jeune âge et du manque de contrôle de soi, de la gaucherie, de la difficulté à tenir son rang, de l'authenticité (contre laquelle il s'agit pour Merteuil de lutter). A ce titre, observons-le, l'adaptation du roman au cinéma par Stephen Frears (1988) s'ouvre sur une scène où la marquise se couvre de poudre blanche qui a fonction de masque.

Se pose dès lors la question qui semble faire problème chez Merteuil : *se laisser affecter devant l'autre par manque de contrôle de soi* (hy+). En négatif, montrer qu'on est affecté de façon explosive et non contrôlée est pour Merteuil une preuve de faiblesse, car il faut garder la tête froide, « la tête échauffée ne nuit à rien » (lettre 10) et ce, dans le projet même de nuire (lettre 10).

*Rougir* est détestable pour Merteuil. Ne pas avoir à rougir est la règle qu'elle impose et s'impose à elle-même, sauf pour disqualifier Valmont à son tour et lui montrer que le faible qu'il est doit aussi passer par là. Au contraire, pour Valmont, il s'agit de quelque chose

---

<sup>18</sup> A cet égard, on se remémorera la scène de la rencontre de La princesse de Clèves, au cours de laquelle Mademoiselle de Chartres, dont l'arrivée a vivement ému le Prince, « ne pu s'empêcher de *rougir* en voyant l'étonnement (sens très fort au XVIIe siècle !) qu'elle lui avait donné ». A quoi Madame de Lafayette fait succéder une « rectification » immédiate de cette attitude inconvenante. Elle se remit néanmoins.

« d'aimable » (lettre 6), signe d'amour et que le *cœur palpite*. Avoir à rougir s'interprète dans le chef de Merteuil comme une tare, voire la marque même d'une impuissance niée par le personnage. Dans la lettre 20, elle s'exprime comme suit au sujet du projet amoureux de Valmont : « Songez que si vous n'avez pas cette femme, les autres rougiront de vous avoir eu ». Il s'agit donc dans ce cas d'avoir à rougir de la faiblesse de l'autre (voire de son incapacité à en rougir lui-même), ainsi que nous le montrerons chez Valmont, lorsqu'il noue son désir au désir de l'autre au départ de ce que Danceny, son ami<sup>19</sup> et ennemi, lui renvoie de ses propres manques.

Nous verrons par la suite que la logique de l'affectation témoignée par la marquise obéit à un schéma plus complexe. Cela peut même prendre la tournure d'une règle d'affectation: *montrer (paraître et faire apparaître) ce qui n'est pas et cacher (ne pas paraître et ne pas faire apparaître) ce qui est*. Ce qui met en mots la dynamique du facteur hy et implique la fonction du masque.

En outre, le lieu de manifestation (ou de dissimulation-simulation) est principalement le *visage, voire le sourire*. Mais Merteuil repère aussi les *vêtements* dans les disqualifications qu'elle adresse à Madame de Tourvel. Par ailleurs, des signes d'embrasement amoureux (P++) sont à décoder pour Valmont comme autant de signes de *trahison de soi*, tels que le regard flottant, le geste gauche ou le ton tremblant de la voix, qui échappent ainsi au contrôle. Ce contrôle moteur et affectif fait l'objet pour Madame de Tourvel, du moins pour le geste, d'une activité physique dans le monde extérieur puisqu'elle s'occupe à la tapisserie, à son métier à tisser, activités qui participent à son dévoilement d'ailleurs. Ce détail est d'une importance majeure, d'autant que le texte des *Liaisons* est dans sa quasi totalité débarrassé du pittoresque, ce qui, fera remarquer Seylaz, a permis à l'œuvre de traverser les siècles avec une puissance dramatique peu égalée. Le monde physique y est très peu décrit, sauf dans la perspective où il sert pour le personnage à découvrir (au sens aussi de le déshabiller) d'autres, voire offre au lecteur analyste des possibilités de dévoilement du personnage lui-même. Si l'objet matériel extérieur participe au dévoilement du personnage, comme c'est le cas de Madame de Tourvel surprise d'une certaine gaucherie, il procède également à sa dissimulation comme en témoigne la harpe de Cécile Volanges qui lui sert à échanger clandestinement des lettres avec Danceny (pour échapper à la censure de Madame de Volanges). On retrouve à l'œuvre du côté de l'objet matériel de la réalité physique du monde, la dialectique cacher/montrer - or, Danceny et Cécile reçoivent dans le texte un statut d'enfant étant respectivement appelés : « jeune écolier » et « pupille », habiles au jeu de cache-cache.

Il est évident que Valmont observe, guette, épie tout ce qui le confirmerait dans son pouvoir d'affectation en tant qu'il est lié à l'affectabilité de l'autre, telle que montrée par cet autre (parce qu'il ne parvient pas à la cacher).

Merteuil enjoindra Valmont de rougir à son tour d'être amoureux de pareille femme et de revenir à lui. Ce sont une première fois les thèmes du contrôle affectif et de la labilité neurovégétative qui se signalent ici, dans l'idée qu'on peut (signe d'amour pour Valmont et renforcement de son pouvoir d'affectation) ou non rougir (signe de faiblesse voire de haine projetée par Merteuil, participant à une stratégie de disqualification).

---

<sup>19</sup> L'amitié des *Liaisons* est chose singulière, elle est souvent dite « éternelle » (rappelant le Code d'honneur de la Chevalerie qui a existé au moment où les fils de bonne famille s'adonnaient trop facilement à des rivalités et où l'Eglise était intervenue comme tiers pour calmer le jeu), non sans évoquer qu'elle tolère mal la rupture et se structure sur fond d'une puissante inimitié. Notons que la référence à la Chevalerie est très présente dans le texte, Danceny étant Chevalier et Merteuil désignant aussi parfois Valmont comme tel.

Cela étant, on peut voir que certaines manifestations sont tolérées voire encouragées par Merteuil, celles qui seraient faites avec « grâce », dans le respect du maintien, de certaines règles et conventions physiologiques.

En défendant Madame de Tourvel, Valmont se défend. Elle n'a pas les qualités de contrôle ni de dissimulation-simulation qu'on peut reconnaître, selon lui, chez les séductrices trompeuses, dont Merteuil fait assurément partie. On peut relier l'extrait suivant à la dynamique du facteur hy, et de façon plus générale et hypothétique, au problème de *l'hypocrisie* :

Non, sans doute, elle n'a point, comme nos femmes coquettes, ce regard menteur qui séduit quelquefois et nous trompe toujours. Elle ne sait pas couvrir le vide d'une phrase par un sourire étudié ; et quoiqu'elle ait les plus belles dents du monde, elle ne rit que de ce qui l'amuse. Mais il faut voir comme, dans les folâtres jeux, elle offre l'image d'une gaieté naïve et franche ! (lettre 6)

Il est intéressant de remarquer que l'interprétation de Valmont déforme le propos de la marquise et ce, d'une façon d'autant plus manifeste que, souvent dans les *Liaisons*, les mots de l'autre sont au contraire repris tels quels, l'autre étant la plupart du temps pris au mot. C'est par cette prise au mot que l'autre réagit à l'affectation et affecte lui-même en retour. D'une femme « sans expression » faisant rire et rougissant (affectant l'autre, donc, par son affectabilité), elle devient dans la bouche de Valmont quelque'un de « froid et d'inanimée ».

D. Affecter Valmont (et le lecteur) : inclusion d'une figure rivale dans le but de faire naître un désir de vengeance et promesse de renouer

Devant la résistance que lui oppose Valmont transi d'amour, Merteuil vise à l'affecter, à attiser son désir de conquérir, tout en attisant son propre désir de vengeance. Elle le fera par un moyen commode : *l'inclusion d'un rival*, le jeune Danceny, dont Valmont se dira jaloux (e-). A ce sujet, les échanges entre Valmont et Merteuil tournent autour du vœu de mort (d'élimination et d'exclusion) puisqu'une série de passages évoquent au figuré la mort de Danceny : Valmont demande cyniquement s'il n'est pas mort. La mort a aussi d'autres sens : il s'agit aussi de désigner la disparition du sujet – surtout du regard - du lieu et du temps où se déroule l'action, ce qui s'exprime dans notre sagesse populaire lorsqu'on demande à quelqu'un « s'il était mort ». A cela il faut encore ajouter que la mort exprime le fait de s'adonner exclusivement à un seul être.

Cette rivalité s'articule encore à la promesse et à l'incertitude que Valmont et Merteuil renouent un jour, ce qui fait dire à Seylaz que c'est là le point critique de l'esthétique des *Liaisons*, en ce que les contingences d'un tel projet lui paraissent « irritantes ». L'incertitude du renouement et de son dénouement affecte ici le lecteur complice (selon Seylaz, le lecteur est plus complice qu'acteur ou spectateur du drame<sup>20</sup>). En retour, Valmont formulera le vœu de se venger non pas directement de Danceny mais « du dépit involontaire que lui a causé le bonheur du Chevalier ! » (lettre 15). C'est une nuance fondamentale que nous donne à connaître les *Liaisons*, laquelle permet de distinguer la vengeance de la femme Merteuil où l'autre est complément d'objet (se venger de Gercourt), de la vengeance de l'homme Valmont

---

<sup>20</sup> Cette triade mériterait un examen approfondi.

apparaissant plus tortueuse, précautionneuse, enrobant le verbe d'une batterie de groupes prépositionnels (de cause, de finalité, ...).

Plus radicalement, contrairement à Merteuil, Valmont *ne nomme jamais* l'autre dont il s'agit de se venger. En effet, Danceny est appelé « le Chevalier », Madame de Tourvel désignée par les termes « ruse féminine »...

Il s'agit de prendre en compte que le fait de montrer le désir de vengeance d'un homme comme Valmont à une femme comme Merteuil *doit emprunter des médiations* : il faut donc ruser, car prendre la marquise de front paraît impossible sauf à lui déclarer la guerre (comme ce sera le cas dans la suite). Seylaz précisera que la langue de l'époque fait constamment usage de la périphrase<sup>21</sup>, surtout érotique, et du persiflage, rendant compte qu'il s'agit, de par la langue elle-même, en son style, de *caler*, contre toute inclinaison réaliste ; à ce titre, Valmont apparaît comme l'anti-Sade par excellence (Bayard, *op.cit.*).

#### E. Deux lettres décisives entre vengeance et revanche

Les deux lettres qui vont suivre offrent la possibilité de poser un problème singulier impliquant un contraste entre Vengeance et Revanche : en effet, si la lettre 20 participe de la *vengeance* et du fait de différer l'action dans le temps, la lettre 21 renvoie pour sa part à la *revanche* à prendre, en saisissant l'occasion sur le champ, telle qu'elle se présente. Le fait que ces deux lettres se succèdent n'est pas anodin car la première fait figurer l'œuvre de vengeance de Merteuil qui détermine en sous-œuvre la revanche de Valmont, objet de la seconde.

La première de ces deux lettres nous introduit au problème de ce qu'on pourrait appeler la *judiciarisation du lien* entre Merteuil et Valmont *par contrat de bail*, ce qui suppose ici une « propriétaire » et un « locataire » des biens charnels (qui n'est pas sans évoquer la prostitution).

Après avoir présenté Danceny comme rival, Merteuil cimente la jalousie de Valmont par le biais d'une confidence dite « amicale » qu'elle lui fait : elle s'est offerte à Danceny dans le même lieu, la « petite maison » et sur la même ottomane que celle où elle s'est donnée à Valmont, lorsque les deux amants scellèrent à jamais leur rupture dite « éternelle » (on voit aussi que le lieu est encore en relation avec le problème de la rivalité), mais elle laisse un espace à l'idée qu'ils pourraient renouer un jour.

Le passage suivant traduit bien l'œuvre de vengeance, au sens d'un arrangement, du côté de la raison et du contrat en bonne et due forme :

---

<sup>21</sup> Nous voudrions ajouter que l'usage de la métaphore opère parfois une sorte de traduction héroïque des faits : dans certaines situations vaudevillesques, où par exemple Valmont, dans une scène (lettre 71) où il rend cocu un mari, se compare ironiquement à un rat, les passages révèlent le caractère héroïque mais non moins libertin des actes posés. Valmont, le rat, sort triomphant de l'aventure mais n'en demeure pas moins un rat... Il se réapproprie la figure animale disqualifiée pour l'amener dans des sommets qu'elle n'aurait jamais pu atteindre sans lui.

Si vous eussiez été là, je ne sais où m'aurait menée cette gaîté : mais j'ai eu le temps de la réflexion et je me suis armée de sévérité. Ce n'est pas que je refuse pour toujours mais je *diffère et j'ai raison*. J'y mets peut-être de la *vanité* et une fois piquée au jeu, on ne sait plus où l'on s'arrête. Je serais femme à vous enchaîner de nouveau, à vous faire oublier votre Présidente ; et si j'allais, moi indigne, vous dégoûter de la vertu, voyez quel scandale ! Pour éviter ce danger voici mes conditions.

Aussitôt que vous aurez eu votre belle Dévote, que vous pourrez m'en fournir une preuve, venez et je suis à vous. Mais vous n'ignorez pas que dans les affaires importantes, on ne reçoit de preuve que par écrit.

Par cet *arrangement* d'une part, je deviendrai une récompense au lieu d'être une consolation ; et cette idée me plaît davantage ; de l'autre votre succès en sera plus piquant, en devenant lui-même un moyen d'infidélité. Venez donc, *venez au plus tôt m'apporter le gage de votre triomphe* : semblable à nos preux Chevaliers qui venaient déposer aux pieds de leurs Dames les fruits brillants de leur victoire.

La marquise éveille le narcissisme de Valmont en lui demandant d'être prompt ; il lui faut aussi ajouter que *la parole de ce dernier ne vaut pas pour preuve* (ce qui dénie du même coup la position de sujet) et qu'il faut un écrit, un moyen objectivable<sup>22</sup>, dont pourra jouir la Marquise - écrit qui servira l'entreprise de vengeance et abreuvera la *soif de savoir* de la Marquise sur ce que voilent l'action et le discours de Madame de Tourvel. Dans la mesure où Merteuil se montrera, effectivement, curieuse du secret de la Prude; secret de son authenticité et de ce qui a bien pu autant affecter Valmont, ce dont finalement elle se montrera *incapable*. Incapable d'autre chose que d'*arrangements* ou de relations charnelles...

F. Se venger d'une ruse féminine : opération de passage de hy- à hy+, quand la ruse féminine devient une ruse masculine

La référence à la lettre 21 est d'un intérêt majeur car elle va nous permettre d'impliquer la différence entre les deux tendances du facteur hy, en lien avec le thème de la vengeance et de la revanche. Valmont entend non tellement se venger (e-) de cette ruse mais prendre sa revanche (e+) de façon beaucoup plus directe, en renversant la ruse qui lui était destinée, en saisissant l'occasion qui lui est donnée d'inverser l'ordre des choses.

Cette ruse est l'acte de Madame de Tourvel qui doute, tantôt de la parole de Valmont, tantôt du sens que prend chez lui le fait même de parler (alors que les paroles peuvent être crédibles, c'est le parler même qui ne l'est plus, en regard de sa finalité rhétorique), alors qu'il n'a, jusque là, cessé de *s'auto-accuser* des torts qu'on lui attribuait, torts surtout dénoncés par Madame de Volanges. La ruse consiste à faire épier Valmont pour vérifier sa ferveur. Ce dernier, bien renseigné par son Chasseur, va adroitement y réagir.

Dans ce court passage adressé à Madame de Merteuil, il rend bien compte du renversement :

Vous vous souvenez qu'on faisait épier mes démarches. Eh bien ! j'ai voulu que ce moyen scandaleux tournât à l'édification publique (lettre 21).

---

<sup>22</sup> En ce sens, l'implicite du texte – rédigé à l'époque des Lumières, donc de l'avènement de la science - permet également une lecture des travers des sciences prétendues « objectives » fondées sur le contrôle de l'expérimentateur et de ses objets mais aussi dévoilent ce que ces sciences peuvent devenir en regard du destin tragique et morbide de Merteuil... Voyez à ce titre la magnifique lettre 81 qui peut servir de mise en garde contre les excès de l'expérimentalisme et contre les passions pour la raison objective telle qu'admise dans les sciences dites « exactes ».

Dans la lettre 15, cette position était déjà affirmée dans une référence à la revanche comme suspendant la vengeance dans le temps:

Mais, avant de songer à me venger de cette ruse féminine, occupons-nous des moyens de la tourner à notre avantage. Jusqu'ici ces courses qu'on suspecte n'avaient aucun objet ; il faut lui en donner un.

L'ensemble de la lettre serait à comprendre en regard d'un mécanisme d'identification héroïque : « je ne ressemblais pas mal au Héros d'un drame, dans la scène du *dénouement* ». De même, les associations entre la chaleur du climat dont Valmont se dit très affecté, son affectation d'avoir « enfin déclaré son amour » et l'affectation de ses heures perdues à des activités de chasse sont pour le moins suggestives.

Valmont exprimera sous le choix du terme de « moyens scandaleux », qu'il est affecté du fait que Madame de Tourvel ne le crédite pas du point de vue de son projet amoureux. « Valmont est-il un libertin sans retour ? » (lettre 22) : telle est la question à mettre à l'épreuve pour Madame de Tourvel. Ce manque de crédit, qui doit attirer notre attention pour la pratique clinique, sera à l'origine d'un renversement du projet amoureux en un projet criminel. Ce sont en effet ce manque (occasionnant une blessure narcissique) et le doute quant à l'authenticité de Valmont, fût-elle particulière et théâtrale, qui vont *in fine* mener à la mort de Madame de Tourvel et à celle de Valmont lui-même.

#### G. Désir du désir de l'autre : jalousie et paradoxe de l'autorisation de l'autre

Ce que déplore Valmont, l'amenant à penser à se venger des avatars du comportement de Danceny, c'est qu'il se dit affecté des affects localisés chez l'autre et de la tension résultant du fait de ne pas pouvoir se laisser aller à cela en soi, au sens de s'y autoriser comme Danceny le fait mais alors plus en raison de son immaturité et, surtout, au sens d'y avoir été autorisé par Merteuil (qui autorise Danceny).

Pourquoi pas lui ? se dit Valmont - ce qui complique le problème de la jalousie (jaloux d'un autre mais aussi jaloux de ne pas *pouvoir* comme l'autre peut). Il s'indigne en quelque sorte que cet autre qu'est Danceny se soit montré peu raisonnant et se soit « laissé aller » alors que lui n'y arrivait pas, en raison des contraintes imposées par Merteuil et de celles qu'il s'impose à lui-même. Les mécanismes défensifs d'identification projective pourraient ici jouer...

Cela nous porte dans le registre *du désir du désir de l'autre*. Valmont espère se venger *dans les bras* de Merteuil qui est une première référence à un lieu où se réaliserait le vœu de vengeance qui, jusque là, n'avait jamais été localisé.

#### H. Valmont doublement affecté : entre chaleur et froideur

Dans la lettre 6, Valmont a littéralement *chaud* (P ++), « il est accablé par la chaleur », écrit-il. Cependant, il bénéficie du climat (au sens où on parle aussi du climat de l'action) qui lui permet de voir, grâce aux vêtements qui doivent s'adapter au temps qu'il fait, les belles formes de Madame de Tourvel. Nous ne souscrivons pas à l'analyse de Pomeau qui indique que la référence au climat est seulement, pour Laclos, l'occasion de *dévêtir* (*hy+*) ses personnages, pour leur prêter des charmes qui vont infléchir le versant érotique de leurs relations ; il faut aussi pouvoir entendre cette chaleur au sens figuré, lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il *est* chaud, dans la mesure où la référence au climat, au monde extérieur

ambiant, réactualise la teneur intime de l'affectation (rapport également au vecteur C et sans doute à p dans une référence à l'Être). Cette chaleur avérée est aux antipodes de la *froidueur de leurs arrangements*, ainsi que le déclare Valmont (lettre 6). Ce qui met, insistons-y, en opposition deux types de liaisons que Valmont noue : l'une caractérisée par l'empotement et les passions (P++), comme projet amoureux, l'autre caractérisée par le calcul et la raison (P--), comme projet criminel. Dans la première, Valmont *diffère de lui* - ainsi que le dit bien la marquise : «vous qui n'êtes plus vous » (Lettre 10) - *sans y pouvoir grand chose*, dans un désir de revanche, (chez Valmont il sera surtout question de faire face à Merteuil et de se *reprendre pour garder la face*). Dans la seconde, il s'agit pour Merteuil de différer la vengeance, en *y pouvant tout*.

La double affectation du couple Merteuil-Valmont nous amène à introduire un contraste entre ces deux personnages, dans la mesure où ils tendent à occuper des positions distinctes. Le terme de « liaison dangereuse » renvoie non seulement au lien entre deux être distincts et séparés mais au lien au sein d'un seul et même être ; en et pour lui-même, il peut être une liaison dangereuse. Le texte y fera parfois implicitement référence.

Nous allons tracer ces deux positions sous forme d'un tableau synoptique, en indiquant une précaution de lecture : il faut accepter l'idée d'une tension structurale entre les colonnes.

Au terme de ces préliminaires analytiques qui annoncent le nœud de la dramatique de la première partie, le problème de la structuration affective première (en tant qu'elle suit l'ordre chronologique du texte) nous est apparu sous l'angle d'un *clivage horizontal du vecteur P, impliquant la distinction chaud/froid et les modes majeur et mineur*. Rappelons que nous mobilisons la notion de position et donc que le *personnage*, qu'il soit Valmont ou Merteuil, peut évidemment y passer ou y rester, en fonction des mouvements, de ses affects ou de ceux que lui impriment les rebondissements de la trame romanesque. Le danger que présente assurément cette première approche est une trop grande focalisation sur le couple Valmont-Merteuil, en dénigrant quelque peu les autres personnages et, du reste, cette partie inaugurale tend, effectivement, à nous les faire apparaître comme secondaires ou comme étant simplement au service des menées du couple prédominant (fait largement confirmé par la littérature critique sur les *Liaisons* mais nous hésiterons à maintenir cette affirmation jusqu'au terme de l'œuvre, notamment si l'on considère l'intervention décisive et morale de la tante de Valmont, Madame de Rosemonde).

Nous avons choisi de parler distinctement d'un *homme Valmont* et d'une *femme Merteuil*, qui seraient éventuellement à considérer comme des paradigmes positionnels, bien que notre analyse ne nous autorise pas pleinement à soutenir cette idée<sup>23</sup>. Enfin, précisons que nous avons anticipé, en projetant certaines motions (de contenu) qui n'apparaissent pas dans les premières pages et ce, au départ de notre lecture et de nos propres mots, dans une démarche d'aller et retour, conformément à nos choix méthodologiques.

---

<sup>23</sup> La corrélation de chaque personnage avec une position pulsionnelle comme l'a proposé Philippe Lekeuche (1996, 2<sup>ème</sup> éd.) à partir de son étude de *Les frères Karamasov* de Dostoïevski ne nous paraît pas ici transposable.

Tableau 1.

Position de la femme Merteuil	Position de l'homme Valmont
<p>FROID (P--)</p> <p><b>FUREUR</b> en mode majeur (Dur) <b>ARDEUR</b> en mode mineur (Moll)</p> <p><b>Blancheur de la chair</b></p>	<p>CHAUD (P++)</p> <p><b>ARDEUR</b> en mode majeur (Dur) (tendance hy+-) / <b>CANDEUR</b> en mode mineur (Moll),</p> <p>Positions candides de la Femme Tourvel (tendance hy-, hy0, maturité, Prude, Dévote) et de la Femme-enfant Volanges (tendance hy+, hy0, immaturité, Gauche, Jolie )</p> <p>La différence entre Tourvel et Cécile Volanges est d'âge et de degré de maturité</p> <p><b>Blancheur de l'âme</b></p>
<p>Chaleur en mode mineur (Moll) de la <i>liaison</i> entre elle et Danceny (inclusion du rival)</p>	<p>Froideur en mode mineur (Moll) des <i>arrangements</i> entre lui et Merteuil (exclusion du rival)</p>
<p>(pluriel) VENGEANCES</p>	<p>(singulier) REVANCHE</p>
<p>Simulation-dissimulation dans le but de nuire</p>	<p>Monstration-démonstration dans le but de plaire</p>
<p>Offrir ses faveurs</p>	<p>Demander des faveurs</p>
<p>Raison en mode Majeur (Dur) Garder la tête froide</p> <p><b>Tête/Glace</b></p>	<p>Passion en mode majeur (Dur) Perdre la tête S'échauffer la tête <b>Cœur/Feu</b></p>
<p>Passion en mode mineur : Ne pas rougir, ne pas montrer, cacher</p>	<p>Raison en mode mineur : Ruser en retour d'une ruse (<b>FERVEUR</b>) Faire rougir Rougir, Pleurer (pour les femmes)</p>
<p>Différer le désir dans le temps a une fonction <i>nuisible</i> (nuire à l'autre, <i>avoir l'autre</i> dans le sens de lui jouer un tour)</p>	<p>Différer la réalisation du désir a une fonction <i>possessive</i> (<i>avoir l'autre</i> pour soi, comme objet à posséder)</p>

\*

\*\*

Au terme de notre parcours, de la vengeance à la revanche, nous avons beaucoup appris de l'inépuisable œuvre de Laclos. Celle-ci se révèle d'une complexité infinie qui permet de saisir ce qui se joue dans la relation à l'autre d'un monde à deux, celui des perversions, à un monde à trois, celui des névroses.

Nous pensons que la théorie szondiienne s'est enrichie de ce parcours, prétendant que l'œuvre était en mesure d'éclairer sous un jour original le schéma pulsionnel, qui reste d'une étonnante actualité pour comprendre deux termes qui ont mérité d'emblée d'être distingués.

Cette distinction s'est ancrée dans une certaine théorie du langage, laquelle nous a permis de déployer différents registres de signification nous ayant conduit à mieux repérer, dans le texte, les différentes motions et leurs articulations dans une structure d'ensemble.

La position à l'égard de l'œuvre littéraire fut inspirée de divers auteurs : en quoi les *Liaisons dangereuses* nous apprennent-elles des enjeux de la vengeance et de la revanche, de la vengeance à la revanche, et des rapports entre ces termes pris dans une optique szondiienne et, plus particulièrement, dans une perspective paroxysmale ? La position du leitmotiv, au sens musical du refrain de la vengeance, permettait également de ne pas faire dépendre l'analyse de la biographie de Laclos et de ce qui a fait qu'un général d'artillerie produise, à ses moments perdus, une telle merveille littéraire. C'est vraiment l'œuvre elle-même, en tant qu'autonome, qui nous a intéressé dans le but d'en esquisser une œuvre de lecture et de faire vivre Laclos *avec* Szondi *par* nos propos.

Notre intention était de mettre en évidence la part affective dans les mouvements dramatiques du texte, en décalage par rapport à cet univers des perversions littéralement aveuglant en ce qu'il « crève les yeux » à la lecture de l'œuvre. Cela étant, s'aveugler dans ce monde à deux des perversions, qui est aussi celui de la vengeance, ce qui du même coup réaffirme la pertinence de la dimension structurale de l'œuvre szondiienne (puisque P est aussi *dans* S), c'est se priver d'y reconnaître un monde à trois qu'est fondamentalement celui de la revanche. Ainsi, avons-nous à la fois reconsidéré la théorie szondiienne des affects et ses développements par les interprètes du Szondi. La distinction du couple « chaud/froid », produite au départ du texte, nous a permis de lire autrement la bipartition szondiienne des affects entre majeur et mineur, sous l'angle d'un clivage horizontal du vecteur P, apparaissant corrélatif de la partition entre vengeance et revanche.

Ce travail est loin d'être achevé. Nous dirons même qu'à l'instar de tout travail théorico-clinique, il est infini. Certaines pistes mériteraient d'être prolongées et approfondies. Citons-en quelques unes : plongées complémentaires dans la théorisation de la vengeance et de la revanche au départ de la littérature scientifique, approfondissements de la théorie szondiienne des affects, rapprochements entre théories szondiienne et freudienne sous l'angle des affects, développement plus systématique de l'implication des autres vecteurs, ... un travail à charge de « revanche », à charge de reprendre ce qui a été mis de côté, comme nous le rappellent J. Kinable (2002) et d'autres, à travers les legs de J. Schotte.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre reste et restera une source majeure, inépuisable. Sa lecture et sa relecture, dans le sens que nous avons esquissé d'un renversement pathoanalytique, et en retour des éclairages szondiens, nous ont imposé d'observer une grande rigueur, d'éviter les

réductions simplistes ; elles nous obligent également à rester humble devant une telle complexité, décidément irréductible aux analyses les plus performantes et les plus savantes.

Nous espérons avoir donné un ton, d'une manière telle que des mélodies, des rythmes ou d'autres « arrangements » puissent encore sonner différemment selon les uns et les autres, en fonction de leurs interprétations, « quasi comme en musique », pour reprendre l'heureuse expression que nous devons à Szondi.

## REFERENCES

ASSOUN P.-L. (1996). *Psychanalyse et littérature*. Ellipses.

BARTHES R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BAYARD P. (1996). *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris : Les Editions de Minuit.

CHODERLOS de LACLOS P. (1972). *Les liaisons dangereuses. Préface d'André Malraux* (1970). Paris : Gallimard.

DERI S. (1998). *Introduction au test de Szondi*. Paris : De Boeck.

FREARS S. (1988). *Dangerous Liaisons*.

KINABLE J. (1990). Le sens de la délinquance In DIGNEFFE (ED.). *Acteur social et délinquance. Hommage à Christian Debuyt*. Liège-Bruxelles : Pierre Mardaga.

KINABLE J. (2002), Szondi-Rorschach : interanalyse à propos du traumatisme du point de vue de l'affect. *Cahiers du Centre d'Etudes Pathoanalytiques*, 9, 5-30.

LACAN J. (1966). *Ecrits*. Paris : Seuil.

LACAN J. (1981-1982). Hamlet, *Ornicar*, 24-26.

LEGRAND M. (1979). *Léopold Szondi, son test, sa doctrine*. Bruxelles : Pierre Mardaga.

LEKEUCHE PH. (1996). Karamazov et circuit P de Schotte. Une étude szondienne du chef-d'œuvre de Dostoïevski. *Cahiers du Centre d'Etudes Pathoanalytiques*, 4, 11-37.

LEKEUCHE PH. ET J. MELON (1990). *Dialectique des pulsions*. 3<sup>ème</sup> édition revue. Bruxelles : De Boeck Université.

LE LITRE (2000). *Dictionnaire de la langue française en un volume*. Paris : Hachette.

LE ROBERT (SOUS LA DIRECTION D'A. REY) (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Edition du Club France Loisirs avec l'autorisation des Editions Dictionnaires Le Robert.

LIAUDET J.-C. (2004). *Le complexe d'Ubu ou la névrose libérale*. Paris : Fayard.

MALOUX M. (1960). *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*. Paris : Larousse.

POMEAU R. (1993). *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette.

SCHOTTE J. (1990). *Szondi avec Freud. Sur la voie d'une psychiatrie pulsionnelle*. Bruxelles : De Boeck Université.

SEYLAZ J.-L. (1958). *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Paris : Minard.

SZONDI L. (1952). *Triebpathologie. Erster Band. Elemente der exakten Triebpsychologie und Triebpsychiatrie*. Bern : Hans Huber.

SZONDI L. (1956). *Triebpathologie. Zweiter Band. Ich-Analyse. Die Grundlage zur vereinigung der tiefenpsychologie*. Bern : Hans Huber.

SZONDI L. (1963). *Schicksalsanalytische-therapie*. Bern : Hans Huber.