



Article scientifique

Article

2007

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Romanesque, pudeur et sublime dans La Duchesse de Langeais

Pitteloud, Isabelle

How to cite

PITTELOUD, Isabelle. Romanesque, pudeur et sublime dans La Duchesse de Langeais. In: L'Année balzacienne, 2007, vol. 1, n° 8, p. 389–407. doi: 10.3917/balz.008.0389

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:11905>

Publication DOI: [10.3917/balz.008.0389](https://doi.org/10.3917/balz.008.0389)

« Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* »

par Isabelle Pitteloud*

La représentation de l'affectivité, rangée par les manuels scolaires sous la rubrique « psychologie du personnage », correspond à une procédure spécifiquement romanesque que la critique a longtemps considérée comme artificielle et périmée. Pourtant, et aussi conventionnelle puisse-t-elle apparaître dans le roman balzacien érigé en modèle du roman « classique », la représentation de l'affectivité dévoile de manière privilégiée les relations qui unissent l'individu au monde. Car les objets représentés dans le roman – qu'il s'agisse des personnages, de leurs sentiments ou des situations romanesques dans lesquelles ils se trouvent – ont pour fonction de mettre le lecteur en rapport avec des valeurs éthiques et esthétiques : comique, tragique, beau, léger, terrible, puissant, etc. Ainsi, les émotions vécues par le personnage et figurées dans le roman participent à l'élaboration de certaines catégories esthétiques : en saisissant la tristesse éprouvée par un personnage dans telle ou telle situation romanesque, je découvre par exemple la dimension tragique de son existence. De même, en interrogeant la vraie ou fausse pudeur de la duchesse de Langeais, on espère montrer qu'il existe une affinité particulière entre le sentiment de pudeur – disons la pudeur telle qu'elle est comprise par les romantiques – et une catégorie esthétique également chère aux romantiques : le sublime.

Mais, avant d'en venir à la pudeur et au sublime dans *La Duchesse de Langeais*, il convient de préciser un point, concernant le type de connaissance que peut fournir la représentation de l'affectivité. Parce qu'il représente des personnages (leurs actions, leurs émotions), le roman révèle les valeurs éthiques et esthétiques sur le mode qui leur est propre, i.e. un mode non conceptuel, individuel et singulier. Or Balzac ne semble nullement faire la différence entre le domaine des lois physiques et celui de l'éthique et de l'esthétique. Dans l'« Avant-Propos » à la *Comédie Humaine*, l'auteur prétend en effet établir « la comparaison entre l'Humanité et l'Animalité »¹. Puisque la Société ressemble à la Nature, et qu'à chaque milieu correspond une *espèce* particulière, les « espèces sociales » fonctionneront comme des espèces animales. En ce sens, le travail du romancier relève aussi bien des sciences sociales que des sciences naturelles.

* L'auteur tient à exprimer toute sa reconnaissance au Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique pour son précieux soutien durant l'élaboration de cette étude.

¹ Balzac, « Avant-propos » de la *Comédie Humaine*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 7.

Cette confusion du métier de romancier avec les métiers relevant de l'observation et de l'analyse est au cœur de la notion balzacienne de *type*. Sans doute, le personnage romanesque est toujours plus ou moins *représentatif* de son époque ou du cœur humain. Mais la représentation des personnages, chez Balzac, vise clairement plus qu'une exemplarité, elle vise une *typologie*. En cherchant à représenter des personnages qui seraient en même temps des *types*, le roman balzacien ne ferait alors qu'abstraire les valeurs éthiques et esthétiques de leur singularité et les tirer vers une généralité objective. On pourrait même dire, vers une généralité moralisante, si l'on songe aux commentaires parfois édifiants qui accompagnent tant le déroulement du récit que l'analyse psychologique des personnages.

Ainsi, le deuxième chapitre de *La duchesse de Langeais* présente une importante saturation normative et annonce certaines intentions tout à fait théoriques. Balzac y dresse le portrait de « la femme du faubourg Saint-Germain », dans le but de « justifier le caractère de [l']aventure » qui va suivre et de « servir à de graves intérêts »². La singularité du récit romanesque ne semble donc pas se suffire à elle-même : elle exige d'être justifiée par certains présupposés théoriques (une peinture des mœurs de l'aristocratie sous la Restauration), et motivée par une intention didactique et critique (il s'agit de montrer – par l'exemple de la duchesse – ce qui ne fonctionne pas dans la monarchie restaurée). La duchesse de Langeais est d'abord présentée comme « le type le plus complet de la nature à la fois supérieure et faible, grande et petite, de sa caste »³. Elle est ensuite décrite comme le type même de la coquette parisienne. Le personnage est ainsi placé sous l'égide d'une double typologie – à la fois sociale et psychologique – et d'une typologie dont les termes communiquent : car Balzac découvre dans la coquetterie de sa duchesse le trait saillant à même de faire comprendre « l'esprit général »⁴ de la Restauration. La psychologie devrait alors fonctionner comme une transposition, voire même une équivalence du monde social. On pourra ainsi remarquer l'analogie entre la distance que le faubourg Saint-Germain entretient avec le Tout Paris et la distance que la coquetterie de la duchesse entretient avec le marquis. De ce point de vue, la coquetterie peut être comprise comme une forme psychologique du conservatisme politique de la Restauration⁵.

Pourtant, malgré cette possibilité de théoriser le récit, aucun lecteur n'oserait conclure à l'exemplarité d'un roman à thèse : l'on sent, même confusément, le caractère équivoque du

² Balzac, *La duchesse de Langeais*, éd. présentée et annotée par M. Lichtlé, Paris, GF-Flammarion, p. 63. Abrégé en *DdL* dans les notes suivantes.

³ *DdL*, p. 75.

⁴ *Id.*, p. 74.

roman balzacien. Car la duchesse de Langeais ne remplit pas le programme ébauché dans la présentation de la femme du faubourg Saint-Germain :

Sous la Restauration, la femme du faubourg Saint-Germain ne déploya ni la fière hardiesse que les dames de la cour portaient jadis dans leurs écarts, ni la modeste grandeur des tardives vertus par lesquelles elles expiaient leurs fautes [...] ⁶.

Or Antoinette de Langeais va fièrement et hardiment mettre en péril sa réputation avant d'expier ses fautes au fond d'un couvent espagnol. La contradiction est remarquable : est-ce à dire que la duchesse n'est pas, finalement, le « type » de sa « caste », mais plutôt l'héritière des valeurs périmées de cette caste et, en ce sens, une survivante bien plus qu'une illustration ?

Dès lors, on se demandera à quel point le roman balzacien n'est pas plutôt un répertoire de traits individuels et indociles que le romancier tente – notamment en en faisant le catalogue – de généraliser, sans vraiment y parvenir. Pour le moins, on distinguera la déclaration d'intention « scientifique » de Balzac de sa pratique romanesque effective. Après tout, Balzac reconnaît lui-même que l'analogie entre la Nature et la Société ne va pas sans quelques remaniements. Suggérant un déterminisme social moins contraignant que le déterminisme naturel, il propose d'ailleurs la femme comme exception à la règle des espèces : en effet, « [...] dans la Société, la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle » ⁷. Le destin singulier de la duchesse de Langeais illustre particulièrement bien ce genre d'exception – exception que je qualifierai de proprement *romanesque*.

Car si la duchesse est un « type », elle est un « type » éminemment romanesque : à la fois coquette et aristocratique, elle comprend le monde et se comprend elle-même à partir des modèles de l'aventure courtoise. La critique balzacienne a bien montré que son imaginaire amoureux procède tout entier du répertoire de la chevalerie hérité de l'Ancien Régime ⁸. En ce sens, la sociologie balzacienne procède avant tout d'une représentation, et d'une représentation dont les assises reposent sur les catégories du romanesque. C'est parce que la réalité – pour les personnages de Balzac et pour Balzac lui-même – se comprend à partir des catégories du romanesque que l'auteur peut faire ce travail d'analogie entre la fiction et une généralisation à des règles sociales naturalisées. Et la jonction du général et du particulier réside dans le caractère à la fois conventionnel et inédit, justement, de ces catégories romanesques.

⁵ Pour une lecture socio-politique convaincante, cf. Anne-Marie Baron, « La duchesse de Langeais ou la coquetterie du narrateur », in *Le Courrier balzacien*, n°34, 1989, pp. 5-17

⁶ *DdL*, p. 74.

⁷ Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie Humaine*, *op. cit.*, p. 8.

⁸ Cf. notamment Arlette Michel, « La duchesse de Langeais et le romanesque balzacien » (in *Figures féminines et roman*, études réunies par Jean Bessière, Paris, PUF, 1982 ; pp. 89-168).

Albert Thibaudet a développé avec finesse ce caractère « double » du romanesque, en distinguant un romanesque des événements et un romanesque psychologique. Le romanesque des événements est un « arrangement inattendu des événements » qui « prend sa source dans un exercice de l'imagination, un débordement de la représentation, un reflux ou une écume de l'action impossible ou empêchée. »⁹. Le romanesque psychologique, lui, « apparaît lorsque les sentiments et les actions des personnages font éclater et démentent tous les cadres préconçus dans lesquels le lecteur pouvait les prévoir, et aussi dans lesquels [les personnages] pouvaient [...] se prévoir eux-mêmes. »¹⁰. Dans les deux cas, le romanesque correspond à une *mise en scène du possible*, à partir d'éléments du réel qui font obstacle¹¹. En ce sens, il autorise une mise en relation inédite des affects, de l'éthique et de l'esthétique – ou, si l'on préfère la formulation de Thibaudet, « [l]e romanesque tente [...] l'effort pour rompre une logique, un conformisme, une habitude » – c'est dire s'il est susceptible de faire scandale. Pourtant, si le romanesque s'entend bien comme une « lutte contre la conspiration générale en faveur de l'habitude, de la logique et du cliché », Thibaudet n'a pas tort d'ajouter que le cliché « se met d'ailleurs bientôt au service de son vainqueur et lui conquiert des sujets dociles »¹². L'invention du possible qu'est le romanesque présente en effet un caractère paradigmatique certain et évalue le réel à partir de paramètres plus ou moins stéréotypés.

Enlèvement dans les souterrains parisiens, menace d'être marquée au fer rouge, réputation compromise par l'envoi d'une voiture, fuite au couvent sous un faux nom jusqu'en Espagne et nouvel enlèvement après une prise d'assaut du couvent : le récit balzacien exploite sans vergogne les conventions du roman-feuilleton ou du roman noir à la mode au début du XIX^e siècle. Peut-être est-ce également dans ce sens que l'on peut comprendre la volonté de représenter la duchesse de Langeais comme le « type » de sa « caste » : il s'agit de faire entrer le personnage dans un cadre fixe, celui d'une psychologie qui serait une sociologie et d'une sociologie qui serait – à en croire l'« Avant-propos » de la *Comédie humaine* – également une zoologie. Le romanesque psychologique dont parle Thibaudet se trouverait alors ancré chez Balzac dans un paradigme qui ressemble fort à celui des *physiologies* à la mode au début du XIX^e siècle.

Cette tension entre le caractère inédit et le caractère conventionnel ou cliché du romanesque s'exerce de manière spécifique dans *La Duchesse* : tout ce qui, dans le récit, relève d'une peinture de mœurs réaliste, à tendance démonstrative et exemplaire, vient

⁹ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, NRF, Gallimard, 1938, p. 77.

¹⁰ *Id.*, p. 214.

¹¹ Par réel, j'entends ici tout ce qui constitue l'horizon d'attente du lecteur.

¹² *Id.*, p. 215.

contredire le caractère conventionnel du roman noir. La péripétie romanesque comme la passion amoureuse se trouvent d'ailleurs bloquées par les positions respectives des deux personnages. D'un côté, l'homme d'action tâche de réaliser les valeurs viriles de l'aventure en poursuivant la conquête de sa bien-aimée ; de l'autre, la coquette s'efforce de préserver les valeurs féminines de la courtoisie en conservant son intégrité physique. Les obstacles à franchir ne sont plus ici externes – un mari jaloux, par exemple, aurait parfaitement suffi à un « romanesque des événements » – mais complètement fabriqués par les visions du monde concurrentes du marquis et de la duchesse, qui empêchent toute progression narrative¹³.

Mais la tension s'exerce également en sens inverse, et Balzac puise dans le catalogue le plus cliché du « romanesque des événements » afin de faire advenir un nouveau « romanesque psychologique », débarrassé du carcan social dans lequel la coquetterie le maintient. Car, si Mme de Langeais n'a pas besoin d'être réellement marquée au fer rouge, Montriveau éprouve néanmoins la nécessité de prendre d'assaut un couvent... L'aventure pour le moins extravagante que vivent Montriveau et Langeais vient alors démentir l'exemplarité de la peinture de mœurs. Si la duchesse était réellement le « type » de sa « caste », jamais elle n'aurait envoyé sa voiture chez Montriveau au risque de perdre sa réputation. La réaction des commères du faubourg Saint-Germain en dit long sur les attentes de cette caste. A ceux qui admirent le geste de la duchesse, la comtesse de Grandville répond très bourgeoisement : « Que va donc devenir la société, monsieur, si vous honorez ainsi le vice, sans respect pour la vertu ? »¹⁴

Jusqu'ici, j'ai tâché de montrer que la tension qui existe entre deux répertoires romanesques – l'amour et l'aventure – est issue d'une opposition plus large entre le plan de l'observation théorique et celui de l'existence. Je voudrais maintenant examiner comment la configuration affective mise en place par le récit anime et résout cette tension, i.e. comment l'articulation de la coquetterie et de la pudeur participe à l'élaboration de la catégorie esthétique du sublime.

A priori, il devrait être exclu de parler de *pudeur* au sujet de la duchesse de Langeais, dont Ronquerolles, le compagnon de Montriveau, explique assez qu'elle est le « type » de la femme sans cœur, de la femme purement cérébrale, « à la fois nerveuse et lymphatique »¹⁵. Dans le récit balzacien, la coquetterie apparaît comme une forme ludique, utilitaire et culturelle de la pudeur. Mais la coquetterie est-elle pour autant une fausse pudeur ? Si tel est

¹³ Arlette Michel (*art.cit.*) a bien montré que *La Duchesse de Langeais* réalise l'intégration des paramètres de l'aventure dans le roman d'amour.

¹⁴ *DdL*, p. 160.

¹⁵ *Id.*, p. 128.

le cas, la duchesse ne ferait que simuler un amour qu'elle n'éprouve pas et des valeurs qu'elle ne possède pas mais *fait semblant* de posséder, et dont elle se sert délibérément pour faire obstacle à l'amour de Montriveau. Cette interprétation rejoint tout à fait la lecture socio-politique envisagée précédemment. Le fait que la coquetterie soit une forme vide de la pudeur fonctionnerait de manière symétrique avec l'idée que la Restauration est une forme vide de l'Ancien Régime. On pourrait alors considérer la *révolution* personnelle de la duchesse – le basculement dans le registre de la passion – comme une nouvelle tentative de restauration des valeurs nobles de l'aristocratie de l'Ancien Régime.

Pourtant, la distinction entre la pudeur et la coquetterie est loin d'être claire chez Balzac. Alors même qu'il récuse les théories sensualistes du XVIII^e siècle, qui font de la pudeur une « chimère sociale »¹⁶, alors même qu'il affirme l'existence d'« une pudeur indépendante des voiles »¹⁷, le théoricien de la *Physiologie du mariage* ne peut s'empêcher de se demander si la pudeur n'est pas, finalement, « chez la femme, qu'une coquetterie bien entendue »¹⁸. Ainsi, la section de la *Physiologie* consacrée à la pudeur se trouve insérée dans le chapitre qui énumère les « armes » dont dispose la femme pour éloigner son mari, au milieu de la comédie des migraines et des vapeurs¹⁹. La confusion est étonnante : l'auteur de la *Physiologie*, qui recommande de respecter le plaisir féminin, prévient que le viol de la pudeur féminine peut provoquer de graves attaques nerveuses. Or ces mêmes attaques nerveuses semblent indifféremment considérées comme des manifestations de la pudeur blessée et comme des instruments de mise à distance délibérée – et donc comme des formes de coquetterie.

Ce tiraillement entre la possibilité d'une pudeur naturelle et le constat d'une coquetterie calculée se retrouve dans *La Duchesse de Langeais*. En dressant la liste des « antithèses féminines »²⁰ qui constituent le portrait de la duchesse, le texte balzacien ne manque pas de souligner qu'« une lumière divine » donne à ses traits « une sorte d'ensemble » et conclut que « la grâce lui servait d'unité »²¹. A première vue, la « grâce » vaut comme un équivalent de la pudeur dans la mesure où, comme la pudeur, elle contribue à unifier la personne derrière un voile de « lumière divine ». Elle est pourtant susceptible d'être

¹⁶ Balzac, *Physiologie du mariage*, éd. présentée, établie et annotée par Samuel de Sacy, Folio Classique, p. 353.

¹⁷ *Id.* p. 89 (« Catéchisme conjugal », XLII).

¹⁸ *Id.*, p. 353.

¹⁹ « De la pudeur relativement au mariage » est la troisième section de la Méditation XXVI (« Des différentes armes »).

²⁰ *DdL*, p. 90.

²¹ *Id.*, p. 76.

elle-même jouée – comme dans ce passage où la duchesse s’applique à enfiler des gants avec le plus de maladresse possible pour exciter le désir de Montriveau :

Elle [...] parut fort maladroite à mettre ses gants, en voulant en faire glisser la peau d’abord trop étroite le long de ses doigts, et regarder en même temps monsieur de Montriveau, qui admirait alternativement la duchesse et la grâce de ses gestes réitérés.²²

Si la grâce semble une émanation esthétique de la pudeur, la coquetterie apparaît comme un comportement affectif dont on parvient difficilement à faire la part de l’inné et de l’acquis. De manière également paradoxale, le narrateur balzacien attribue en effet à la duchesse de Langeais – et à la femme en général – une « coquetterie naturelle » :

La duchesse de Langeais avait reçu de la nature les qualités nécessaires pour jouer les rôles de coquette, et son éducation les avait encore perfectionnées.²³

Le caractère social de la coquetterie est donc reconnu comme une influence distincte – l’éducation venant simplement compléter une donnée originelle. Mais, et voilà qui complique singulièrement les choses, la « nature » ici est elle-même conçue comme une pourvoyeuse d’artifices. Elle fournit les « qualités nécessaires » au *jeu de rôle* de la coquetterie :

Son genre de beauté, ses manières, son parler, sa pose s’accordaient pour la douer d’une coquetterie naturelle, qui, chez la femme, semble être la conscience de son pouvoir.²⁴

Non seulement, donc, la coquette utilise certains moyens pour produire certains effets sur autrui, mais elle *sait* qu’elle possède cette capacité. Mieux, la femme balzacienne n’existe que dans la mesure où elle exerce la pouvoir de la coquetterie, c’est-à-dire dans la mesure où elle est aimée :

La plus réelle beauté, la figure la plus admirable n’est rien si elle n’est admirée : un amant, des flagorneries sont les attestations de sa puissance. Qu’est un pouvoir inconnu ? Rien. Supposez la plus jolie femme seule dans le coin d’un salon, elle y est triste.²⁵

Ainsi que le suggère l’articulation entre « admirable » et « admirée », le « pouvoir » féminin est d’abord une potentialité, un « rien » en attente d’être réalisé. A partir de là, on définira ce pouvoir de la coquetterie comme la recherche de sa propre valeur dans un rapport à autrui : la femme accède à la conscience de sa propre valeur si et seulement si elle est reconnue comme femme par le regard masculin.

La femme dispose-t-elle seulement d’un *pouvoir*, possède-t-elle une *valeur* intrinsèque ou bien cette valeur intrinsèque se réduit-elle au pouvoir exercé par la coquetterie ? Étant donné la manière dont Balzac définit la « nature » féminine – essentiellement comme un objet de désir – la question paraît difficile à trancher.

En tant que conscience naturelle d’un *pouvoir*, la coquetterie relève sans doute du calcul et de l’égoïsme. Elle attire suffisamment les foudres des personnages et du narrateur

²² *Id.*, p. 99.

²³ *Id.*, p. 89.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Id.*, p. 79.

balzaciens pour que l'on ne s'y attarde pas. Mais elle relève aussi de la volonté et de l'énergie, qui sont, pour Balzac, des valeurs éminemment positives. Car le véritable scandale de la coquetterie n'est pas tellement de « recueillir les hommages » que réclame la « nature femelle »²⁶, mais plutôt d'être capable d'y résister – résistance dans laquelle la duchesse excelle particulièrement : « Elle pouvait à son aise se moquer des hommes, des passions, les exciter [...] et rester maîtresse d'elle-même. »²⁷

Ainsi, le rituel du baisemain – une des rares privautés octroyées au marquis – se présente comme un gage d'estime de la dame à son chevalier servant, et procède d'une volonté d'orienter la relation amoureuse vers une sphère supérieure :

Elle lui tendit à baiser sa main encore humide. Une main de femme, au moment où elle sort de son bain de senteur, conserve je ne sais quelle fraîcheur douillette, une mollesse veloutée dont la chatouilleuse impression va des lèvres à l'âme.²⁸

Il s'agit certes de susciter un éveil sensoriel, mais qui, demeurant parfaitement contrôlé, conduise au respect et à l'admiration des valeurs aristocratiques et féminines que la duchesse représente. La « chatouilleuse impression » que produit le contact de la main est en effet conçue pour provoquer une communication directe qui va « des lèvres à l'âme » – et non des lèvres aux sens.

Il est intéressant ici de comparer ce pouvoir de la main féminine avec ce qu'en dit la *Physiologie du mariage* :

La main transsude la vie, et partout où elle se pose elle laisse des traces d'un pouvoir magique ; aussi est-elle de moitié dans tous les plaisirs de l'amour. [...] Elle exhale, plus qu'une autre partie du corps, les fluides nerveux ou la substance inconnue qu'il faut appeler *volonté* à défaut d'autre terme [...] elle offre un phénomène inexplicable qu'on est tenté de nommer l'*incarnation de la pensée*.²⁹

Il faudrait lire toute cette page de la *Physiologie* consacrée à la main : car la main non seulement contient le fluide précieux de la volonté mais renferme encore une sorte d'essence de la pudeur. En effet, en tant qu'elle représente le sens du toucher, la main se trouve associée par métaphore au *tact* : « En accusant un homme de manquer de tact, une femme le condamne sans retour »³⁰. Or le *tact* désigne aussi bien la faculté de juger intuitivement des choses, qu'une certaine délicatesse morale – qui irait de la simple diplomatie à la pudeur véritable.

De ce point de vue, la main que la duchesse tend au marquis possède un « pouvoir magique » étonnant : en tant que véritable « incarnation de la pensée », elle renferme une disposition à la pudeur dont on pourrait dire qu'elle ménage l'équilibre entre la volonté et l'action, d'une part, et la faculté de connaissance, d'autre part. N'est-ce pas l'erreur de

²⁶ *Id.*, p. 139.

²⁷ *Id.*, p. 79.

²⁸ *Id.*, p. 99.

²⁹ Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p 237.

³⁰ *Ibid.*

Montriveau de n'avoir pas su déchiffrer cette main offerte, ce mélange de volonté, de connaissance et de retenue, et dont la juste appréciation lui aurait permis de pénétrer le « labyrinthe inextricable »³¹ de la coquetterie parisienne ? A relire ce passage où la duchesse tend sa main au marquis, l'on s'aperçoit que la communication de la main aux lèvres et à l'âme est manquée, et se limite à un éveil sensoriel aveugle :

Aussi, chez un homme épris qui a dans les sens autant de volupté qu'il a d'amour dans le cœur, ce baiser, chaste en apparence, peut-il exciter de redoutables orages.³²

Quant au lecteur, s'il poursuit le déchiffrement de cette main offerte à partir de cette page curieuse de la *Physiologie*, peut-être en conclura-t-il, dans le cas de la duchesse, à un léger déséquilibre entre la volonté et la faculté de juger, et de là, à un manque de mesure dans l'action de la pudeur. Dès lors qu'elle ne parvient plus à pondérer l'action de la volonté et du jugement, la pudeur se trouverait dévoyée en coquetterie. N'est-ce pas justement le défaut de la coquetterie balzacienne, celui d'une énergie qui – à force de vouloir rester « maîtresse d'elle-même » – confine à l'orgueil ?

Elle se comprenait toute seule et se mettait orgueilleusement au-dessus du monde, à l'abri de son nom. Il y avait du *moi* de Médée dans sa vie [...].³³

Le péché de la duchesse consiste alors à vouloir absolument préserver l'intégrité de son *Moi* – physique et moral, mais aussi et peut-être surtout de son *Moi* social – et ceci indépendamment de l'amour.

En tant que conscience naturelle d'une *valeur*, la coquetterie de Mme de Langeais peut néanmoins s'entendre comme une forme de pudeur – y compris comme une pudeur mal exercée. La pudeur joue en effet un rôle protecteur important en amour, dans la mesure où elle vise à sélectionner un partenaire qui soit porteur de valeurs supérieures et qui ne menace pas la valeur propre du sujet³⁴. Or la duchesse nous paraît singulièrement consciente de sa valeur – et donc parfaitement pudique – lorsqu'elle avoue :

Dussiez-vous me trouver ridicule, chère amie, j'aime les grandes âmes. Se donner à un sot, n'est-ce pas avouer clairement que l'on n'a que des sens ?³⁵

De fait, sous la Restauration, les hommes des salons parisiens sont devenus des « fats sans esprit », « pour lesquels toutes les femmes se compromett[ent] sans profit »³⁶. La duchesse occupe ici une position assez semblable à celle d'une Mathilde de la Mole. Toutes deux se trouvent entourées d'hommes dont la valeur est inférieure à la leur, des individus qui n'ont

³¹ *DdL*, p. 96. Dans la *Physiologie du mariage*, la métaphore du « labyrinthe » est appliquée au cœur : la lecture de la main féminine constitue justement le « fil » qui permet de pénétrer dans « le labyrinthe des cœurs les plus impénétrables » (*Physiologie*, p. 238).

³² *Id.*, p. 99.

³³ *Id.*, p. 79.

³⁴ Je reprends ici la définition de Max Scheler, *La pudeur*, Paris, Aubier, 1952.

³⁵ *DdL*, p. 155. On notera que n'avoir « que des sens » semble tout juste digne des « espèces » naturelles dont l'« Avant-propos » de la *Comédie humaine* prétendait offrir l'analogie sociale.

« ni les antécédents des petits-mâtres du temps de la Fronde, ni la bonne grosse valeur des héros de l'Empire, ni l'esprit et les manières de leurs grands-pères »³⁷. Quoi d'étonnant, alors, que la duchesse préfère jouer les coquettes, « régner sur tous les cœurs, [...] faute de pouvoir être souveraine heureuse dans un seul »³⁸, en attendant de savoir si Montriveau aura l'envergure d'un Julien Sorel ?

Si la pudeur est bien l'expérience intime d'un conflit entre un « devoir-être idéal » et la « réalité effective »³⁹, la coquetterie de Mme de Langeais relève alors d'une pudeur aristocratique et de la nécessité de préserver l'intégrité des valeurs issues du modèle féodal et courtois. Confrontée à l'hypocrisie des salons de la Restauration, aux prises avec les valeurs montantes de la bourgeoisie, sa coquetterie résulte d'une tentative désespérée de faire coïncider les valeurs réelles et idéales de sa « caste ». A la grisette revient traditionnellement l'ivresse facile des sens, à la bourgeoise la profondeur de la pudeur chrétienne, mais quelle position adopter lorsqu'on est l'ultime dépositaire des valeurs périmées de l'Ancien Régime ?

En tant qu'elle protège l'individualité du sujet, la pudeur manifeste également une résistance angoissée à l'idée de voir sa valeur individuelle engloutie dans des valeurs générales – précisément le genre de résistance que la duchesse éprouve en songeant au cas *typique* de Mme de Beauséant. Dans la guerre qui l'oppose à Montriveau, la duchesse de Langeais dispose en effet d'un exemple paradigmatique du sacrifice féminin – le « type » de la « femme abandonnée » – convoqué ici comme un *modèle* à ne surtout pas reproduire : « Qui m'assurera que je serai toujours aimée ? [...] Je ne veux pas faire une seconde édition de Mme de Beauséant. »⁴⁰ L'hypothèse que fait la duchesse confirme le travail de sa pudeur : le cas de Mme de Beauséant représente la possibilité de céder au désir masculin et d'être ensuite abandonnée. Sachant que Mme de Beauséant sera abandonnée non pas une fois, mais deux fois – par M. d'Ajuda et par Gaston de Neuil – l'allusion est particulièrement astucieuse : le retour d'un personnage *typique* permet de congédier certains scénarios romanesques comme autant de répétitions stériles d'un modèle de conduite – l'adultère – qui a déjà prouvé son impuissance. Non seulement céder à un homme signifie être abandonnée, mais céder une fois signifie automatiquement céder plusieurs fois et, par là, être abandonnée

³⁶ *Id.*, p. 79.

³⁷ *Id.*, p. 79-80.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Max Scheler, *op. cit.*, p.12

⁴⁰ *DdL*, p. 122. Cf. également p. 105 : « [...] la rupture que chacun prévoit entre Madame de Beauséant et monsieur d'Ajuda, qui, dit-on, épouse mademoiselle de Rochefide, m'a prouvé que ces mêmes sacrifices [exigés par les hommes] sont presque toujours les causes de votre abandon. »

plusieurs fois : c'est tout le système romanesque balzacien qui vient ici légitimer la position singulière de la duchesse.

Il existe enfin une affinité entre la pudeur et la crainte que l'on retrouve parfaitement mise en scène dans le récit de *La duchesse de Langeais*. Dès sa première rencontre avec l'aventurier Montriveau, Mme de Langeais ressent « une émotion assez semblable à celle de la peur »⁴¹ ; constatant après deux mois d'un *flirt* innocent, que le marquis ne comprend décidément rien « aux finesses de la coquetterie faubourg-saint-germanesque », la duchesse éprouve soudain « au fond de l'âme, une sorte de peur vague »⁴², et redouble d'efforts pour mettre à distance son soupirant ; enfin, cette terreur ira grandissant jusqu'au moment où le marquis l'enlève et la menace du fer rouge : voilà qui manifeste assez le caractère d'abord protecteur ou défensif de la coquetterie. Au lieu de dire que la coquetterie de Mme de Langeais utilise les signes extérieurs de la pudeur à des fins ludiques, nous pourrions alors renverser la proposition, et dire que la duchesse utilise les conventions sociales de la coquetterie par pudeur, pour protéger son intégrité à la fois physique et morale. Il n'est peut-être pas inutile de préciser que Montriveau ira jusqu'à assouvir sa curiosité érotique sur un cadavre : jouée ou authentique, la pudeur de Mme de Langeais aura au moins permis de préserver cette « grâce » unifiante, cette « lumière divine »⁴³ que le marquis a vainement tenté de percer à jour.

En tant que crainte, énergie et conscience d'une valeur supérieure, la pudeur a alors un rôle à jouer dans la constitution de la catégorie du sublime, si l'on veut bien accepter cette définition provisoire du sublime comme le point où le sujet réalise à sa nature individuelle, dans un rapport intenable avec une puissance qui le dépasse. En effet, dans la mesure où elle est la conscience propre de notre nature humaine individuelle, la pudeur découvre le même type de transcendance que le sublime. Elle relève à la fois de la conscience douloureuse et honteuse de notre proximité avec l'animal – on se souvient du dégoût de la duchesse à l'idée de « n'avoir que des sens » – et de la conscience orgueilleuse et inquiète de notre nature supérieure, spirituelle ou divine⁴⁴.

Précisons cependant que la pudeur de Mme de Langeais est avant tout une pudeur *romantique*⁴⁵. Non seulement la duchesse est un personnage venu trop tard, qui ne s'accommode pas des valeurs de la Restauration, mais elle a besoin de chocs violents pour

⁴¹ *Id.*, p. 81.

⁴² *Id.*, p. 103.

⁴³ *Id.*, p. 76.

⁴⁴ Cf. Max Scheler, *op. cit.*, p. 13.

éveiller sa passion. L'enlèvement et la menace du fer rouge vérifient encore sa parenté avec une Mathilde de la Mole – elle-même tournée vers un passé glorieux, et qui aura besoin que Julien Sorel la menace de mort pour céder à la passion. Mais c'est surtout parce qu'elle manifeste une conscience de sa valeur *personnelle*, parce que l'énergie et la volonté y participent au point d'en faire une variante de l'amour-propre – bref, précisément parce qu'elle relève du « moi » de Médée que la pudeur de Mme de Langeais peut-être considérée comme *romantique*.

La pudeur romantique, on l'aura compris, manifeste d'abord un conflit de l'individu avec la société. Et le passage de la coquetterie à la passion amoureuse correspond à un surgissement du *sublime* en ce sens-là : la pudeur sépare la duchesse de Langeais du monde – et de son amant – quand la coquetterie ne faisait que la maintenir dans le monde – et avec son amant. En fait il n'y a pas, comme on aurait pu s'y attendre, de réel conflit entre la pudeur et la passion, mais l'entrée dans le registre de la passion correspond à un déplacement axiologique de la pudeur : des valeurs mondaines à la valeur absolue de l'amour. La passion débarrasse la pudeur des illusions de la coquetterie : amoureuse, la duchesse a désormais honte du jeu social qui faisait sa gloire. Le geste héroïque de la duchesse – l'envoi de sa voiture vide devant la porte de Montriveau – marque ainsi profondément la distinction entre la sphère sociale et la sphère intime : la duchesse ruine sa réputation sociale mais préserve son corps, son intégrité physique, puisqu'elle n'est pas dans la voiture⁴⁶.

Il est vrai que le sublime romantique salue d'abord « l'apogée du Moi, le moment triomphal où, en dehors de toute valeur reconnue, [le sujet] reconquiert tous ses pouvoirs, la démesure native, la grandeur qui est son droit et sa capacité »⁴⁷. Sans doute, le sacrifice de la duchesse – qui choisit le suicide symbolique de l'exil avant de succomber à une agonie amoureuse –, signe d'abord le triomphe héroïque du Moi. Une fois tombé le voile de la coquette, la duchesse devient pudique sans artifice : elle a parfaitement reconnu – au moment où Montriveau l'a enlevée et menacée – que le marquis est porteur d'une valeur supérieure à la sienne, qu'il est donc digne de son amour. Elle ne renonce pas pour autant à sa valeur individuelle, elle n'abdique nullement en faveur de Montriveau. Cette expérience que la passion lui fait découvrir – il existe une valeur supérieure à la mienne – se voit alors déplacée du côté de l'amour divin. C'est ainsi, du moins, que l'on interprétera la fuite au couvent :

⁴⁵ Concernant la pudeur romantique, cf. Janine Rossard, *Une clef du romantisme : la pudeur*, Paris, Nizet, 1974 et *Pudeur et romantisme*, Paris, Nizet, 1982.

⁴⁶ La fuite au couvent procède de la même décision de trancher les liens de la pudeur avec la société, tout en préservant la sphère intime.

Mme de Langeais se montre prête au sacrifice de sa pudeur – du sentiment de sa valeur –, mais uniquement en faveur de la divinité. Elle demeure ainsi pudique dans son rapport à l’amour terrestre et découvre l’humilité uniquement dans son rapport à l’amour divin.

En ce sens, l’entrée dans le sublime de la pudeur possède également une tonalité chrétienne, que vient nuancer la dimension individuelle du sublime romantique⁴⁸. Le titre du dernier chapitre – « Dieu fait les dénouements » – suggère à cet égard une interprétation ambiguë. Il semble d’abord que le patronage divin sous lequel se place la duchesse cautionne son point de vue : en faisant mourir la duchesse, Dieu consacre réellement la valeur absolue de l’amour et hisse le destin de Mme de Langeais au rang d’un sublime chrétien, à peine contaminé par l’égoïsme. Le caractère extrêmement sobre de la scène où les Treize découvrent le cadavre de la duchesse – scène dans laquelle le lecteur apprend la mort de l’héroïne – réalise d’ailleurs parfaitement cette possibilité :

Ils virent alors, dans l’antichambre de la cellule, la duchesse morte, posée à terre sur la planche de son lit, et éclairée par deux cierges.⁴⁹

Le registre des valeurs mondaines et amoureuses semble enfin harmonisé dans celui des valeurs sacrées. La position de la gisante est magnifiée par le décor dépouillé – une planche en guise de lit –, par l’encadrement lumineux – les cierges ajoutent une aura mystique au destin qui s’achève ici – et par son emplacement : une antichambre qui rappelle discrètement le décor des intrigues de salon. La mise en scène de la mort de la duchesse réalise alors de manière admirable ses derniers mots en quittant Paris : « Personne ne peut me manquer de respect »⁵⁰.

Pourtant, le dernier geste de Montriveau – enlever malgré tout la duchesse du couvent – offre un cruel démenti à cette version purifiée du sublime. Le passage du cadavre « par la fenêtre »⁵¹, à l’insu d’une religieuse qui est en train de fouiller les affaires de la morte, puis sa descente « par une corde »⁵² au pied de la falaise du couvent, apporte un contrepoint grotesque au sublime du sacrifice amoureux. Montriveau soustrait le corps de sa maîtresse à toute forme de célébration supérieure. Enfermé dans la cabine du bateau, il préfère jouir en solitaire de la beauté qui lui a été si longtemps refusée, avant de commettre l’acte irréparable qui achève de souiller le sublime : « attachons un boulet à chacun de ses pieds » et « jetons-la

⁴⁷ Michel Crouzet, *La poétique de Stendhal. Forme et société : le sublime. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 141.

⁴⁸ La dernière lettre de la duchesse de Langeais entrelace de manière particulièrement habile les motifs de l’orgueil et de l’humilité, et le pressentiment de la transcendance, même instrumentalisé à des fins personnelles, s’y laisse clairement découvrir. Cf. *DdL*, p. 180.

⁴⁹ *DdL*, p. 191.

⁵⁰ *Id.*, p. 181.

⁵¹ *Id.*, p. 191.

⁵² *Id.*, p. 192.

dans la mer »⁵³. Ce n'est plus Dieu qui fait les dénouements, mais ce sont bien les Treize qui se substituent à Dieu et qui opèrent l'ultime *deus ex machina*. Nous voici dès lors entrés dans le registre de la terreur – l'action des Treize conduisant le récit à une représentation du sublime beaucoup plus noire.

Cette ambivalence du sublime laisse planer le doute quant à la manière d'interpréter la fin du récit. Or cette incertitude est précisément produite par le mécanisme de la terreur : il s'agit de provoquer l'insécurité, l'inquiétude, en ne levant qu'une partie du voile sur un phénomène – la mort de la duchesse⁵⁴ – et en laissant certaines possibilités cachées ou en les maintenant à l'état de possibilités indéterminées. Est-il besoin de souligner l'affinité qui existe entre ce caractère suggestif et le travail de la pudeur ? De fait, le rapport entre la pudeur et la terreur qui conduit au sublime est particulièrement étroit. La pudeur, on l'a dit, est un sentiment mélangé, relativement aux valeurs – mélange d'attraction et de répulsion ou mélange de crainte et d'admiration. En tant qu'intuition du mystère de la personne dans son rapport au sacré, la pudeur est ainsi susceptible de culminer dans la terreur d'un sublime tantôt noir et éminemment romantique, tantôt plus classique dans sa version chrétienne.

Ainsi, le double mouvement qui caractérise la pudeur – du général au particulier, de l'espèce (ou de la société) à l'individu, de l'animal au divin – épouse parfaitement le double mouvement qui caractérise le sublime, tel du moins que le définit la préface de *Cromwell*, où le grotesque apparaît comme la face cachée du sublime. Et la fluctuation du sublime et du grotesque peut être considérée comme le *produit esthétique* de la pudeur : à la fois comme élévation vers l'absolu et comme découverte que cette élévation est impossible à réaliser. Le dégoût – la terreur – que provoque le cadavre jeté à la mer entraîne une mise à distance qui barre la route à l'émotion suscitée par la mort de la duchesse – le grotesque permettant alors de ramener les aspirations vers l'absolu au plan des réalités humaines, plus triviales, tout en servant de voile pudique au sacrifice insensé de la duchesse.

En parcourant la *Duchesse de Langeais*, on a voulu montrer que la mise en scène de l'affectivité par la fiction romanesque se présente comme une alternative aux idéologies dominantes. Le scénario qu'invente la coquetterie de la duchesse est apparu comme une manière de résister aux rapports sociaux et amoureux qui ont cours dans le faubourg Saint-Germain – résistance purement passive, cependant : il s'agissait d'éviter de devenir la maîtresse « bourgeoise » d'un homme et de finir comme une « femme abandonnée ». De

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ On notera que le lecteur – comme les Treize – découvre la duchesse post-mortem et accède uniquement à l'antichambre de la cellule monastique : décalage temporel et repli spatial qui relèvent de la mise en scène et nous dérobent la vision du désordre de l'agonie.

même, les paramètres de l'aventure virile représentée par les Treize offrent une alternative active aux rapports de force qui règnent sous la Restauration. Dans ce sens, le romanesque – qu'il s'agisse du romanesque des événements ou du romanesque psychologique dont parle Thibaudet – joue le rôle d'une expérience de pensée spécifique, capable de démentir les lois sociales. La représentation de la pudeur met alors au jour une nouvelle « morale romanesque » : en tant qu'elle préserve l'individu et empêche sa dissolution dans la sphère de l'*espèce* – naturelle ou sociale – la pudeur de la duchesse de Langeais semble offrir la meilleure résistance possible aux intentions scientifiques énoncées dans l'« Avant-propos » de la *Comédie humaine*.