

Le Code théâtral dans les *Maximes* de La Rochefoucauld

Claire Carlin (Santa Barbara)

L'auteur est étudiante de troisième cycle dans le Département de français et d'italien de l'Université de Californie.⁷

"Le monde n'est composé que de mines," nous dit La Rochefoucauld (1613-1680).¹ Les *Maximes* dépeignent une société où le paraître tente de régner en maître, mais où il connaît divers degrés de succès. Chez la femme coquette, le vieillard amoureux ou le bourgeois parvenu, par exemple, l'être se dévoile dans tout son ridicule.² C'est dans les personnifications des vertus et des vices humains que l'on trouve des acteurs doués. Joseph Weber a déjà parlé de ces personnifications comme représentant les personnages d'un drame aussi complexe que celui de la condition humaine.³ La suggestion de l'illusion théâtrale imprègne les *Maximes*: "Tous les sentiments ont chacun un ton de voix, des gestes et des mines qui leur sont propres" (Maxime 255). Tous les genres dramatiques sont représentés, de la comédie de mœurs à la tragédie. Les signes de la théâtralité nous invitent à considérer le lecteur des *Maximes* comme le spectateur d'une pièce. La Rochefoucauld oblige pourtant ce spectateur à jouer un rôle plus actif.

L'idée du récepteur qui participe à la recréation du texte littéraire, qui "représente" le texte à sa façon, s'augmente chez La Rochefoucauld d'une dimension plus littéraire.⁴ Le lecteur est transformé en actant ou, pour adhérer au vocabulaire du théâtre, en acteur. "Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes" (Maxime 119). Nous avons tendance à oublier que nous sommes tous acteurs, mais La Rochefoucauld nous le rappelle en nous forçant à nous regarder jouer. Le texte sert à assurer la distanciation du spectateur du drame des *Maximes* en même temps qu'il l'intègre dans l'action.

"Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés." Avec cet épigramme de l'édition de 1678 le paradoxe se complique: nous ne sommes pas seulement récepteurs et actants, mais nous sommes le théâtre même où le drame se déroule, la scène où les personnages se manifestent. Les vertus personnifiées sont nos vertus à nous; notre être se fragmente, ce qui nous permet de prendre conscience des différents rôles que nous jouons. Nous sommes tout à la fois trompeurs (puisque nos vices se déguisent en vertus) et trompés (puisque ces mêmes vices habillés en vertus sont arrivés à "nous déguiser à nous mêmes").

La Rochefoucauld va-t-il alors nous aider à atteindre une connaissance profonde de nos rôles dans la comédie humaine? Observons comment le dramaturge manipule les vertus pour qu'elles finissent par se démasquer. Dans une scène qui se joue entre la fidélité et la confiance, on remarque que "la fidélité qui paraît en la plupart des hommes n'est qu'une invention de l'amour propre pour attirer la confiance" (Maxime 247). La fidélité manipule la confiance, mais elle n'est pas la seule: la sincérité "n'est qu'une fine dissimulation pour attirer la confiance des autres" (Maxime 62). La fidélité et la sincérité bernent la confiance. Le véritable mobile de leurs actions nous devient apparent, mais la pauvre confiance en reste ignorante. Cependant, la confiance est-elle vraiment aussi innocente qu'elle le semble? Dans la Maxime 475, on voit que "l'envie d'être plaint, ou d'être admiré, fait souvent la plus grande partie de notre confiance." Même la confiance ne peut pas s'empêcher de se démasquer, mais c'est une bonne actrice qui représente la vertu d'une manière convaincante.

Quelle est la source du talent de ces fausses vertus? La "fine dissimulation" de la sincérité et l'envie manifestée par la confiance d'attirer l'attention ont la même origine que les ruses de la fidélité: ce sont "des inventions de l'amour-propre," le meilleur acteur de la compagnie. "Rien n'est si impétueux que ses désirs, rien de si caché que ses desseins, rien de si habile que ses conduites; ses souplesses ne se peuvent représenter, ses transformations passent celles des métamorphoses, et ses raffinements ceux de la chimie (Maxime supprimée 1). Non seulement l'amour-propre sait-il se déguiser aux spectateurs, et aux autres acteurs; il est "souvent invisible à lui-même." La possibilité qu'il nous contrôle de l'intérieur sans notre connaissance devient certaine, surtout en vue de sa puissance; "toute la vie n'est qu'une grande et longue agitation" de l'amour-propre (Maxime supprimée 1).

Nous sommes obligés de constater la présence de l'amour-propre derrière le masque de toutes nos vertus. Nous ne sommes pas, pourtant, conscients de toutes ses démarches. "Il est tous les contraires," nous dit La Rochefoucauld. Ses actions devraient constituer un spectacle divertissant, mais dont le suspens doit nous inquiéter, étant donné notre identification avec le protagoniste.⁵ L'amour-propre est évidemment le héros de notre pièce, et sa conduite en est le fil conducteur qui mènera au dénouement--ou peut-être à une connaissance approfondie de la condition humaine.

Le rôle préféré de l'amour-propre est celui du héros cornélien. Paul Bénichou note que "les déguisements de l'amour-propre selon La Rochefoucauld se confondent avec la liste des vertus chevaleresques: grandeur éclatante, amour de la gloire, désintéressement, magnanimité ou 'modération' dans le succès, loyauté, sincérité, amitié, reconnaissance, fidélité au souvenir, 'constance' stoïque, mépris de la mort, vaillance, amour épuré et spirituel."⁶ Bénichou insiste que ces vertus perdent leur valeur par leur association avec l'amour-propre qui est, encore selon La Rochefoucauld dans la Maxime supprimée 1, inconstant et capricieux. Alors le véritable héros de la pièce se révèle: dans la Maxime 217, on trouve l'intrépidité, "une force extraordinaire de l'âme qui l'élève au-dessus des troubles... que la vue des grands périls pourrait exciter en elle; et c'est par cette force que les héros se maintiennent en un état paisible..." Cette force extraordinaire de l'âme qui existe chez certains hommes peut remplacer la liste des vertus héroïques traditionnelles selon Jean Starobinski. Il suggère "une morale de substitution" où l'amour-propre du héros n'aurait pas besoin de se déguiser, car "la force se manifeste à découvert." Les vertus traditionnelles peuvent être des masques. La force, par contre, "ne craint pas de se montrer, car se montrer, pour elle, c'est produire ses effets et donner ses preuves."⁷

L'auditoire est impressionné par ces effets; voilà enfin un personnage dont l'authenticité nous convainc. Bien que les héros soient rares, le Cid existe, ainsi que la possibilité de voir se manifester en nous cette même force rédemptrice. La parfaite valeur représente une extrémité, mais cet idéal apparaît partout dans les Maximes. Pourtant, nous craignons une nouvelle déception en ce qui concerne notre héros, car sa force est constamment menacée par des puissances qui lui sont supérieures, et qui risquent de le désarmer. Si "la fortune et l'humeur gouvernent le monde" (Maxime 435), l'énergie du héros peut-elle maintenir le contrôle, ou le héros sera-t-il entraîné par les circonstances ou par ses passions? "L'homme croit souvent se conduire lorsqu'il est conduit; et pendant que par son esprit il tend à un but, son cœur l'entraîne insensiblement à un autre" (Maxime 43).

Tant que nous continuons à croire que le héros a l'énergie nécessaire pour résister à l'humeur, à la fortune, et aux passions qui peuvent contaminer sa force vitale, nous assistons à une tragédie cornélienne. La force du héros est mise en question, mais les doutes n'excluent pas l'espoir. La tension créée par le conflit intérieur du héros continue à nous intéresser au fond de notre être. Nous savons combien nous sommes faibles et combien nous sommes loin de connaître notre véritable nature. Tant qu'il existe un idéal que certains pourront atteindre, le drame de la condition humaine reste un spectacle douloureux mais supportable.

Malheureusement, la faiblesse est contagieuse. Le héros n'est pas exempt de la passion la plus dangereuse, la paresse: "C'est se tromper que de croire qu'il n'y ait que les violentes passions, comme l'ambition et l'amour, qui puissent triompher des autres. La paresse, toute languissante qu'elle est, ne laisse pas d'en être souvent la maîtresse; elle usurpe sur tous les desseins et sur toutes les actions de la vie; elle y détruit et y consume insensiblement les passions et les vertus" (Maxime 266). Le héros va tomber dans les bras de cette maîtresse exigeante parce que "la faiblesse est le seul défaut que l'on ne saurait corriger" (Maxime 130). Starobinski parle de la paresse comme "l'inertie qui paralyse tout" et nous oblige à constater la démolition du héros qui ne saura pas en fin de compte dominer ses passions.

"La force et la faiblesse de l'esprit sont mal nommées; elles ne sont en effet que la bonne ou la mauvaise disposition des organes du corps" (Maxime 44). Le héros semblait avoir la bonne disposition, mais "le caprice de notre humeur est encore plus bizarre que celui de la fortune" (Maxime 45). Sa force était fondée sur l'humeur capricieuse. Le héros est au même niveau que nous autres, êtres tarés conduits non pas par la force de notre esprit mais par la force de la fortune et de nos passions, qui échappent à notre contrôle. Nous avons observé le débat héroïque se transformer en tragédie pure avec la chute de notre idéal. La Rochefoucauld nous oblige non seulement à regarder la tragédie, mais aussi à la vivre. Nous sommes les victimes de nos passions, les héros d'un drame augustinien. Nous ne sommes plus responsables de nos actions si des forces supérieures nous manient comme des pantins. L'humeur, la fortune et les passions sont les metteurs en scène de la tragédie. Notre liberté et les composantes de notre caractère individuel paraissent ne plus exister. Chaque partie du drame des Maximes nous a désabusés de certaines illusions sur nous-mêmes. Qu'est-ce qui reste de notre identité originelle? La scène s'est vidée, la pièce s'est terminée dans le néant. La possibilité de considérer le drame humain comme une simple comédie nous paraît ridicule face à la cruauté du dénouement.

Pourtant, il ne faut pas négliger le goût de notre auteur pour le paradoxe. Dans la *Maxime* 168, il dit que "l'espérance, toute trompeuse qu'elle est, sert au moins à nous mener à la fin de la vie par un chemin agréable." Il ne faut pas confondre le dénouement avec la scène finale. Jouer dans ce drame, le regarder jouer, c'est une expérience déchirante, mais tout de même intéressante. On peut quitter les profondeurs de l'abîme pour remonter à la surface de la pièce, à son aspect comédie de moeurs, à la société mondaine et sa vie superficielle. On n'oubliera jamais que l'abîme existe, mais on peut toujours faire semblant de l'avoir oublié. On peut jouer le jeu de la société polie, on peut prendre du plaisir dans la conversation cultivée. La Rochefoucauld trouve son salut (et le nôtre) dans la parole. Elucider une théorie de l'honnêteté, du beau naturel classique, du "je ne sais quoi," d'un art de vivre qui feint d'ignorer le côté tragique de la vie--voilà ce qui va nous sauver du désespoir.

Voici un domaine où l'homme n'est pas concurrencé par des forces hors de sa portée. "La félicité est dans le goût et non pas dans les choses" (*Maxime* 48). L'existence d'un bonheur fondé sur nos instincts peut nous consoler du fait que "l'esprit est toujours la dupe du coeur" (*Maxime* 102). Que notre coeur fasse de son mieux pour nous déranger, l'expression de nos goûts sera toujours à nous. La Rochefoucauld nous le prouve à travers les *Maximes* par la finesse de son style. La tension créée par les divers aspects du drame finit par s'équilibrer. Une impression d'unité harmonieuse naît de l'équilibre de la comparaison établie à l'intérieur de presque chaque maxime. Bien que l'ordre des *Maximes* puisse paraître dépourvu de système, il suit les règles de la conversation polie. Les idées s'enchaînent groupées autour de thèmes qui changent spontanément. Le goût classique du naturel guide les transitions. Si les thèmes semblent fragmentés ils représentent bien le drame fragmenté de notre vie. Il y a en effet une correspondance étroite entre le caractère dramatique des *Maximes* et la vie réelle. L'auteur nous montre les différents niveaux où notre connaissance de la condition humaine peut s'arrêter. De la comédie mondaine à la tragédie, la pièce se métamorphose sans cesse. Elle ne finira jamais, car sa structure n'est pas linéaire. Le cercle (vicieux) est la figure qui caractérise le mieux les *Maximes*, ce qui se découvre en notant les signes de leur code théâtral.

Face au pouvoir royal, l'aristocrate d'après la Fronde devait constater le décès de l'ancien héros. Il ne lui restait que les salons à conquérir; voilà le théâtre où La Rochefoucauld a connu le plus grand succès, acteur et dramaturge, ou plutôt chroniqueur d'un drame classique dans son universalité.

Notes

1. *Maxime* 256. Toutes les citations des *Maximes* renvoient à l'édition de Jacques Truchet (Paris: Garnier, 1967).
2. Les *Maximes* 73, 277 et 418 décrivent l'auto-déception de la femme coquette; 355, 408 et 418 parlent du vieillard amoureux, et 393, 449 et 451 se réfèrent au bourgeois qui se veut noble.
3. Joseph G. Weber, "The Personae in the Style of La Rochefoucauld's *Maximes*," *PMLA* 89 (1974), 250-55.
4. Barbara Johnson, dans *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1980), parle longuement du concept de performative reading qui fait partie du vocabulaire du speech act theory.
5. Dans *La Psychocritique du genre comique* (Paris: Corti, 1964), Charles Mauron définit la tragédie comme le genre dramatique où le spectateur s'identifie au héros, c'est-à-dire à l'individu plutôt qu'à la collectivité, comme c'est le cas dans une pièce comique.
6. Paul Bénichou, *Morales du grand siècle* (Paris: Gallimard, 1948), p. 177.
7. Jean Starobinski, "La Rochefoucauld et les morales substitutives," *Nouvelle Revue Française* 14, nos. 163 et 164 (1966), p. 27.
8. Voir la thèse magistrale de Jean Lafond, *La Rochefoucauld: Augustinisme et littérature* (Paris: Klincksieck, 1977).
9. Voir Mary F. Zeller, *New Aspects of Style in the Maxims of La Rochefoucauld* (Washington, D.C.: Catholic Univ. of America Press, 1954), p. 92.