

Crébillon

Les égarements
du cœur et de l'esprit



Crébillon

Les égarements du cœur et de l'esprit

« En achevant ces paroles, elle baissa les yeux, comme si elle eût été honteuse de m'en avoir tant dit.

Malgré le tour sérieux que notre conversation avait pris sur sa fin, je me souvenais parfaitement du ridicule que Madame de Lursay avait jeté sur mes craintes. Je la pressai tendrement de me regarder; je l'obtins. Nous nous fixâmes. Je lui trouvai dans les yeux cette impression de volupté que je lui avais vue le jour qu'elle m'apprenait par quelles progressions on arrive aux plaisirs, et combien l'amour les subdivise. Plus hardi, et cependant encore trop timide, j'essayais en tremblant jusques où pouvait aller son indulgence. Il semblait que mes transports augmentassent encore ses charmes, et lui donnassent des grâces plus touchantes. Ses regards, ses soupirs, son silence, tout m'apprit, quoique un peu tard, à quel point j'étais aimé. J'étais trop jeune pour ne pas croire aimer moi-même. L'ouvrage de mes sens me parut celui de mon cœur. Je m'abandonnai à toute l'ivresse de ce dangereux moment, et je me rendis enfin aussi coupable que je pouvais l'être. »

L'œuvre de Crébillon mêle le scepticisme le plus subtil à l'érotisme le plus délicatement bouffon. C'est une des plus belles et des plus intelligentes proses du XVIII^e siècle.

Texte intégral

Couverture :

La feinte résistance de

Jean Frédéric Schall

© Christie's Images /

Bridgeman Images



Flammarion

CRÉBILLON FILS

LES
EGAREMENTS
DU CŒUR
ET DE L'ESPRIT

Introduction, notes, chronologie

par

Jean DAGEN

GF Flammarion

*On trouvera en fin de volume
une bibliographie et une chronologie.*



www.centrenationaldulivre.fr

© 1985, FLAMMARION, Paris, pour cette édition.
ISBN : 978-2-0807-0393-4

INTRODUCTION

Voici un écrivain qui ne veut être que romancier. Et cela dans un temps où le roman ne figure pas au nombre des genres accrédités. Dans les années trente du XVIII^e siècle, on instruit plus activement que jamais le procès du roman : apologies, grandes œuvres, mais menaces de la censure. Pour mériter toute la considération à laquelle peuvent alors prétendre les gens de lettres, il vaut mieux s'adonner au théâtre, à la tragédie surtout. Le fils du grand Crébillon ne l'ignore pas. Dans l'épître dédicatoire des *Égarements*, il dit à son père son regret — c'est sa première phrase — de ne point lui « offrir un ouvrage plus digne de (lui) ». L'héritier peut avoir le sentiment de déroger ; il l'aurait davantage si, précisément, il ne rendait le roman digne de l'estime que le goût classique accorde aux genres codifiés : la Préface des *Égarements* préconise des règles, assigne au roman des devoirs qui justifieraient son ambition. Qu'il renonce aux facilités dont s'accommodent les auteurs, il se relèvera du fait de sa difficulté même dans la hiérarchie des Belles-Lettres. Qu'il s'impose les contraintes inhérentes à la nature qu'il se reconnaît. De la sorte, la dignité du genre autorisera celle de l'écrivain. C'est à cette double consécration que Crébillon aspire et travaille.

Pendant quelque quarante ans, il persévère, avec une ténacité et une confiance que pour d'autres on dirait héroïques. La mode se détourne de lui, comme elle se détourne de Marivaux. La critique, les amis mêmes traitent avec une condescendance ironique ses dernières productions : il se répète, dit-on, comme on l'a dit du Mari-

vaux des comédies. Sans faire d'éclat, sans rien accorder au goût régnant ni s'écarter de sa ligne, il vérifie et prolonge d'œuvre en œuvre, chacune soigneusement mûrie, ce que nous appellerions une esthétique du roman. Ses romans ont besoin de temps pour s'accomplir; il leur en consent sans lésiner, ses confidences nous l'apprennent. Il n'est fait que pour écrire, le sait, et sait pour quelle littérature il est fait : la correspondance l'atteste.

Avec quelle assurance discrète Crébillon réserve son originalité dans le roman contemporain, qu'à son avis Richardson domine; la Préface, écrite vraisemblablement en 1767, des *Lettres de la Duchesse* le laisse percevoir : on y lit que l'œuvre manque de « faits », qu'il y aura des lecteurs pour relever, comme la Duchesse elle-même, des « lettres plus pleines de mots, plus vuides de choses ». Désigner des défauts, c'est en revendiquer le mérite : ils caractérisent du roman (parlera-t-on encore de roman ? demande par défi l'éditeur prétendu) une forme épurée à l'extrême. A l'égard du style, la Préface prévient qu'il ne plaira pas à ceux « à qui l'on a fait accroire que la prose peut le plus aisément du monde se passer d'harmonie, et que l'on a accoutumés à prendre le décousu pour du sentencieux » : comme pour la conception de l'histoire, les *Lettres* représentent pour le style un accomplissement logique; elles développent jusqu'à la limite du tolérable une esthétique rigoriste. Non sans intention provocante, l'éditeur affecte d'excuser comme trait d'authenticité son propre parti pris; il y met un humour d'autant plus actif que sa Préface peut passer pour la synthèse parodique de toutes les préfaces concevables en ce siècle qui en a tant usé et avec tant d'arrière-pensées : à roman janséniste préface baroque. A la faveur de cette dissonance volontaire, c'est la question de la nature du texte qui s'insinue. Du même mouvement que l'œuvre va s'écrire la poétique. Parfaite intelligence du roman : pour Crébillon, et quelques autres, le genre n'existe et ne vaut que par cette double écriture.

Considérons donc d'un seul regard l'ensemble des œuvres reconnues de Crébillon : onze dans l'édition de 1772, publiée du vivant de l'auteur et vraisemblablement avec

sa caution. Admettons qu'elles répercutent le même projet, que chaque récit le reprend et en renouvelle la signification. Admettons qu'une pensée cohérente habite ce roman, qu'il est à l'évidence difficile de la saisir, mais qu'elle se révèle moins incertaine ou moins labile pourvu que l'on s'avise de l'appréhender dans le déroulement des formes narratives.

La modernité de Crébillon consiste en ceci que son roman devient du fait de son style capable d'une vérité qui enveloppe la véridicité du roman comme genre. En même temps qu'il produit et met à l'épreuve son essence, il se dote d'un pouvoir intellectuel, philosophique si l'on veut, mais indépendant des théories dont il fait éventuellement son matériau, consubstantiel en revanche à la forme réalisée. La logique dont relèvent sa conception et sa facture est propre à Crébillon et indissociable de son idée de l'homme, de la méthode qu'il juge la plus apte à manifester la vérité des choses humaines. Avec Crébillon se conjuguent un type de pensée que caractérisent des exigences rationnelles et critiques et une réflexion esthétique qui s'est dégagée des catégories du classicisme, mais afin d'appliquer à des modes d'expression modernes le goût, renouvelé dans ses fondements, de la règle et de l'ordre vrais. C'est pourquoi cette œuvre de romancier peut paraître exemplaire en son temps et au regard de l'histoire du roman.

Il ne nous échappe pas qu'un pareil commentaire s'écarte des « lectures » que l'on voit privilégier jusque dans les ouvrages du XVIII^e siècle, les signes de glissements, de ruptures, voire de contradictions internes : ce qui incite à réduire les incompatibilités d'idées au profit d'une communauté, à vrai dire assez prévisible, de thèmes et de figures. Une sorte d'esthétisme interprétatif tend à dissoudre et résorber distinctions et antinomies : le siècle des Lumières finit par n'être plus que le temps du rococo. Nous ne contestons pas l'intérêt de ces recherches, ni ne songeons à discuter leurs principes même si la « philosophie du mélange », qui, semble-t-il, les inspire, substitue insidieusement une idéologie à celles qu'elle a l'air de seulement « déconstruire ». Devant les romans de

Crébillon, nous nous demandons s'il est légitime de les considérer comme textes à fragmentation ; faut-il, comme l'on dit, les « mettre à plat » ? Que subsiste-t-il, une fois éliminés les structures et l'ordre dynamique qu'elles déterminent ? Va-t-on, sous le couvert d'une analyse très apte à sélectionner les valeurs étroitement littéraires et à privilégier leur contrepartie existentielle, neutraliser la réflexion morale et ses implications philosophiques ? Il nous a paru également inadéquat et de traiter l'œuvre de Crébillon comme un patchwork livré à l'ingéniosité de lecteurs trop habiles à découvrir le désordre qu'ils s'attendaient à y rencontrer parce qu'ils en détenaient par avance le secret, et d'en ramener la signification à une thèse morale nécessairement prédéterminée par l'idée que l'on se donne du libertinage.

L'histoire.

Pas de roman sans histoire d'amour : par une sorte de défi et comme pour se restreindre à l'essentiel de la substance romanesque, Crébillon s'impose des intrigues dépouillées jusqu'au schématisme. Une histoire d'amour pour un personnage, un personnage pour une ou plusieurs histoires d'amour, plusieurs personnages pour une ou plusieurs histoires d'amour, indépendantes ou croisées : la trame est simple, l'exploitation du sujet semble répondre à un dessein systématique. Investigations autour d'un thème typique, variations à partir d'un schéma simple et fondamental, le roman de Crébillon se développe comme un projet d'expérimentation morale.

L'histoire d'amour seulement, mais tout l'amour. C'est une loi absolue et qui donne son sens à cette œuvre romanesque : l'aventure amoureuse y est toujours conçue de manière à inclure la relation sexuelle. Le récit tout entier s'organise par rapport à ce qui doit apparaître comme la sanction normale de ce que les romanciers se plaisaient à traiter comme un sentiment, plus ou moins impur ; autant qu'au roman, que Chasles, Marivaux, Prévoist ont fait évoluer, on peut penser aux formes traditionnelles de la littérature et aux arguments de leurs fidèles. Crébillon fonde sa conception du roman sur cette pensée

qu'il n'est pas d'amour qui ne soit physique ou ne tende à le devenir. Qu'il ne puisse ou ne veuille y prétendre, introduit l'idée d'anomalie et détermine une altération remarquable de la structure narrative : dans les *Lettres de la Duchesse*, la résistance de l'héroïne rend nécessaire, après la rupture et l'interruption de la correspondance, une longue explication rétrospective à la lumière de laquelle les lettres antérieures prennent une nouvelle résonance ; or la duchesse y révèle une passion peu encline à l'idéalisme. L'amour est charnel : cela est capital pour le roman de Crébillon, il ne l'est pas moins qu'on ne puisse, sauf illusion ou hypocrisie, que le penser comme tel.

Récit et texte sont donc commandés par la finalité sexuelle de l'histoire. Pas une phrase qui, directement ou indirectement, n'y renvoie. Cette focalisation a des effets pervers quand deux dévots s'entretiennent de l'amour afin de s'en déguster et se laissent fasciner par ce qu'ils s'attachent à décrire avec l'intention de le conjurer ; ils finissent par expérimenter, pour accroître le mérite de leur abstinence future, ce dont leurs propos a rendu le désir irrésistible (histoire de Moclès et Almaïde dans *Le Sopha*). Autre conséquence de la focalisation : l'impression de malaise et de loufoquerie qu'inspirent les amours du prince Schezzadin et de son oie ; on a beau savoir qu'il aime une princesse métamorphosée : que penser de désirs dont l'objet paraît si incongru ? Car les mots, tous les personnages doivent en convenir, ne cessent de désigner l'acte qu'ils préparent et tel se montre réticent devant l'acte — ou peut-être feint-il de l'être, comme la Cidalise de *La Nuit et le Moment* — qui n'est pas le moins perspicace à l'égard des mots.

Le récit est écrit de manière que le plaisir y soit présent par l'attente ou par le souvenir d'une jouissance ancienne ou récente qui nourrit une nouvelle attente. Il revient aux jeux du lexique et du style d'adapter cette exigence permanente à celles de l'intrigue et des situations. Cet asservissement change de nature selon le mode de narration : lorsque dans les dialogues la parole perd ses titulaires au moment du plaisir, le conteur est tenu de tout dire, sauf à passer condamnation sur l'indicible (mais il se trouve des

auditeurs, comme le sultan du *Sopha*, pour prendre un intérêt particulier à ces épisodes !) Il va de soi que le refus du désir permet d'en moduler les manifestations dans le langage : il faut concevoir l'amour, le sentir dans l'autre ou dans soi-même pour songer à s'en défendre ; la peinture de ces pudeurs que le premier signe que l'on en donne dément, prête à d'infinies nuances. Ainsi la Marquise des *Lettres de la Marquise* remarque aussitôt la contradiction où l'engage sa première lettre. L'absence de l'amour s'exprime seulement par le silence. Avec les premiers mots d'une lettre, avec la première réplique d'un dialogue, le mécanisme romanesque est lancé et, du même coup, amorcée la fatalité sexuelle : le texte est fait pour traduire ces déclenchements presque involontaires, presque imperceptibles, ces acquiescements inaperçus de ceux-là mêmes qui se lient par des mots qu'ils croient innocents.

Toute histoire est donc confrontation, figure ironique de ce qu'une tradition, parfaitement repérable dans la première moitié du XVIII^e siècle, dans Montesquieu et Marivaux par exemple, décrit, fût-ce pour s'en indigner, comme la guerre des sexes. Le roman de Crébillon est un duel qui s'achève en corps à corps. Duel verbal évidemment, échange, débat, dialogue. La nature de l'enjeu justifie l'extension de la forme dialectique. Contes et mémoires sont faits de dialogues emboîtés ; les lettres présentent la mise en œuvre la plus subtile d'un dialogue à la fois réel et intériorisé ; si bien que les œuvres intitulées « dialogues » ne se distinguent pas foncièrement des autres. Crébillon tend à réduire les passages de pur récit ; dans *L'Écumoire*, où ils restent nombreux, on voit comment l'inquiétude amoureuse appelle un discours agonistique ; livrée à elle-même, au bord de la trahison, Néadarné s'interpelle, interpelle un interlocuteur fictif : « Quand cela m'arriverait, se disait-elle, qui en instruira mon époux ? [...] Mais quand je pourrais lui cacher mon déshonneur, puis-je l'ignorer, et des remords éternels ne me puniront-ils pas de mon crime ? Ai-je cherché à le commettre ? [...] Puis-je répondre des mouvements de la nature ? [...] Eh ! l'âme ne s'égaré-t-elle pas ? »

(Chap. XVI.) Ce long soliloque, semblable au monologue de théâtre dont il emprunte les vertus, transpose la division intérieure que suscite le désir : image du dialogue permanent qu'à travers les diverses modalités d'affrontements, l'individu entretient avec lui-même et qui renvoie, à l'occasion de l'urgence amoureuse, à la « connaissance de soi ».

C'est à sa rigoureuse polarisation que le texte doit la tension dramatique qui le traverse. Tension d'autant plus sensible qu'elle est plus diluée : le romancier use de procédés pour ainsi dire homéopathiques. Le meilleur de son art consiste à distendre le fil du récit jusqu'aux approches du seuil au-delà duquel ne subsisterait que l'analyse abstraite d'états d'âme. Toute phrase participe de la translation douce et obsédante qui induit à la conscience et à l'acceptation de l'amour. Ainsi la nécessité dramatique se trouve à la fois diffusée dans le corps entier du texte et ramenée à la plus faible intensité concevable : tout est subordonné à la loi romanesque mais cette loi devient aussi légère qu'il convient à des intrigues sans action et dont la satisfaction ou seulement l'aveu du désir produisent la catastrophe.

Fatalité du sexe, fatalité du texte, le dénouement de ces histoires banales peut difficilement surprendre. Sauf s'il n'intervient pas au moment prévisible : en raison de l'inaptitude chronique du Mazulhim du *Sopha*, conquérant incapable de parachever ses conquêtes, en raison de l'inaptitude provisoire de Tanzaï et de Néadarné, victimes de la sorcellerie. Mais ces exceptions ne font que mieux sentir que l'attente est devenue un objet romanesque par elle-même. Non seulement les effets de retardement obligent à lire le roman à reculons, l'attention remontant à contre-courant, mais ils amplifient la perception de la durée, c'est-à-dire le pouvoir du désir. Humour et délectation impatiente, artifice et justesse du mouvement narratif : en même temps que sont mises au jour les ruses du langage, est restituée, avec sa densité, l'évolution intérieure du personnage.

Tout cela redoublé par la présence du lecteur : lui aussi accompagne de son impatience le progrès entravé de

l'action, lui, surtout, juge de ce qu'ont d'imaginaire et néanmoins d'inévitable, de bénéfique en un sens les discours dilatoires. Provoqué directement, comme dans *La Nuit et le Moment* et *Le Hasard du coin du feu*, mis en cause par personnage interposé, dans *Le Sopha* et *Ah, quel conte!* il se trouve à même de comprendre que l'érotisme, c'est le plaisir attendu : la même chose que le tragique et son contraire (ce qui ne doit pas étonner : une façon de dévoyer la tragédie paternelle). On voit quel parallèle il nous est suggéré d'établir entre le développement de l'histoire et le cours de la lecture ; jusqu'à faire imaginer au terme du double processus, une conjonction des plaisirs : le lecteur est en effet sollicité de substituer son expérience au discours défaillant du narrateur. Il n'est même pas interdit de comparer, par une sorte de corollaire, art romanesque et donjuanisme, puisque les petits-mâîtres séduisent volontiers par le récit de leurs aventures, puisqu'il arrive que le sort du conteur, comme celui de Schéhérazade dans les *Mille et Une Nuits*, dépende de la qualité de son conte (dans *Le Sopha* notamment). L'interdépendance des registres apparaît ainsi comme l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Crébillon : la valeur critique y est corrélative du sujet de l'histoire et de ses implications morales.

Il faut ajouter que la conception de l'amour qu'il illustre crée des obligations pour le romancier, celle surtout de faire coïncider la fin du texte et la fin du désir, ou son équivalent. Que penser alors d'œuvres inachevées ? Ni *Les Heureux Orphelins*, ni les *Lettres athéniennes* ne peuvent passer pour telles. C'est délibérément que la première s'achève sur l'annonce d'une lettre : l'aventure qu'elle intéresse, au dénouement d'ailleurs prévisible, ne touche plus à l'objet principal du livre, le diptyque des amours de la duchesse de Suffolck et du comte de Chester ; le récit de l'amant libertin a parfaitement recouvert le récit de l'amante sincère et abusée. *Pour ce qui est des *Lettres athéniennes extraites du portefeuille d'Alcibiade*, le titre seul dispenserait d'un épilogue ; pourtant, avec l'épuisement de la matière historique et érotique, les dernières lettres du recueil, le ton désabusé d'Alcibiade,

du politique Diopithe, de la courtisane Némée marquent la retombée de tous les désirs. Restent deux romans. *Ah, quel conte!* va sans cesse se compliquant à la manière des *Quatre Facardins* de Hamilton, conte précisément inachevé d'un auteur favori de Crébillon; au demeurant, l'entretien terminal du Sultan et de la Sultane, en désaccord sur l'éventuelle issue et sur l'intérêt même de l'histoire, a tout l'air d'une défaite de l'auteur. Après, il est vrai, qu'ont été révélés les charmes authentiques de « l'adorable Manzaïde » libérée un temps de son avatar ansériforme, conclure n'est qu'affaire de métier: le héros est au port, le désir en suspens jusqu'à d'inévitables noces. Ainsi en va-t-il des *Égarements*. Le lecteur quitte Meilcour au matin de sa nuit initiatique. Or le récit de Meilcour narrateur a déjà absorbé les épisodes de sa vie ultérieure, de telle sorte que tout est trop aisément imaginable du petit-maître, réplique et rival de Versac, comme de l'heureux mari de la vertueuse Hortense; à quoi bon une narration sans ressort, une histoire d'amour réduite à ce qu'elle est communément, la ressource la plus commode de l'arsenal littéraire? Inutilisable pour un Crébillon. Lequel Crébillon doit être tenu pour un maître du dénouement: effet de chute, convergence des lignes narratives, exténuation simultanée de l'énergie, de la parole et du temps, renversement du jeu, ces fins de romans renvoient le regard sur le texte qu'elles arrêtent sans le clore. Il nous paraît important de saisir en même temps la nécessité esthétique de l'œuvre et la nécessité naturelle de l'histoire amoureuse qu'elle ne peut que répéter.

Formes.

Le texte de Crébillon agit à la manière d'un prisme: il révèle les composantes du faisceau qui le traverse, sans que cesse d'être perceptible l'unité du faisceau. Cette structure à plans multiples et le système de formes qui en permet le développement relèvent, bien que l'on puisse s'y méprendre, d'une pensée d'inspiration rationnelle; elles manifestent son pouvoir d'analyse et répondent à ses exigences critiques envers les modes d'expression artistique.

C'est qu'à la faveur de la philosophie « moderne », dans les débats où s'élabore une pensée spécifiquement esthétique — on pense à la Querelle d'Homère et à ses suites, aux *Réflexions* de Dubos, aux essais de Voltaire et de Marivaux, tout cela contemporain des vingt-cinq ou trente premières années de Crébillon — s'aiguisent la conscience des formes, le sentiment de leur usure, voire de leur gratuité. Cela ressort non seulement des textes critiques, mais aussi des adaptations ou parodies d'œuvres classiques ou d'esprit classique. Or Crébillon est d'emblée rangé parmi les Modernes et comme tel malmené. On sait, grâce à Mercier, que, plus âgé, il ne consent à voir dans la tragédie française que « la plus grande farce qu'il sache ». Il avait sans doute la même opinion quand il travaillait avec les acteurs-auteurs du Théâtre Italien à des parodies de tragédies et d'opéras. A ses yeux il devient inconcevable de perpétuer des modèles non seulement artificiels et d'un goût révolu, mais défiant bon sens et vérité.

Récuser les formules conventionnelles, c'est donc désigner l'objet du roman, définir son dessein moral. *Le Sylphe*, premier conte de Crébillon, paraît traduire de manière allégorique les raisons d'un choix qui engage l'écrivain et le moraliste. Une noble dame reçoit de nuit, dans sa retraite, la visite d'un sylphe venu lui offrir l'amour. Ce sont « des amants un peu dangereux » que les sylphes : « nous savons, dit le visiteur, tout ce qui se passe dans le cœur d'une femme, elle ne saurait former de désirs que nous ne satisfassions [...]; avouez que si les hommes avaient notre science, il n'y aurait pas une femme qui leur échappât » (II, 621); il ajoute ensuite : « un amant qui sait tout ce qu'on pense, qui pénètre tout, avec lequel on n'a aucune ressource, est quelque chose de bien incommode ». (II, 627.) Voilà surtout un genre d'amant dont un romancier n'a pas l'emploi. Avec lui plus de distance entre sentiment et aveu, entre désir et plaisir, la pensée et les mots sont et doivent être instantanément accordés : a-t-on encore besoin d'un langage ? Or substance et formes romanesques s'épanouissent dans cet entre-deux aboli par le sylphe.

Crébillon joue donc des formes en homme qui sait qu'à les faire seulement varier, on gagne en pensée. « Histoire », « histoire japonaise », « mémoires », « conte moral », « conte politique et astronomique », « dialogue », « dialogue moral », lettres : autant d'expériences, autant de chances de saisir différemment les fluctuations des rapports des sexes, la prolifération et les déformations du discours amoureux.

Les *Lettres de la Marquise* répondent à la gageure de composer une correspondance à une voix. Le lecteur n'a sous les yeux que les lettres de l'héroïne de sorte que les lettres de l'amant, la vie de l'amant et celle du mari n'existent que par la vision qu'elle en procure. Toute la réalité passe par sa plume, ce qui oblige notamment à reconstituer, par traduction, le discours du correspondant. Mais cette autre réalité que l'on croirait directement rendue, le consentement progressif de la Marquise à l'amour, les avancées et reflux de la passion, les phases d'une liaison que l'on condamne sans doute, mais en la préservant, les approches d'une mort désirable et odieuse, tout cela qui semble de l'ordre de la simple confiance, se trouve filtré par les scrupules moraux, la coquetterie, la considération de l'effet à produire sur le destinataire. Vérités toujours réfractées, mais la vérité inclut le phénomène de la réfraction.

Sais-je lire les *Lettres de la Duchesse*, se demande-t-on constamment en les lisant ? L'interrogation même est principe essentiel d'intérêt. La réponse vient avec la dernière lettre en forme de confession : une lumière réfléchie éclaire subitement tout le livre apprenant au lecteur son aveuglement antérieur ; non point aveuglement, la lecture eût été vaine ou impossible, mais vision floue : il va falloir relire, mise au point faite. Même construction dichotomique, présentant deux volets d'ampleur égale, dans *Les Heureux Orphelins* : dans une longue confiance, qui sert de mise en garde à sa jeune auditrice, une femme vertueuse mais sensible raconte son irrésistible passion et ses faiblesses ; en huit lettres, l'amant favorisé mais cynique décrit pour un ami l'aventure passionnelle en termes de stratégie libertine. Deux textes pour une

même réalité, mais pour quelle lecture ? le prisme romanesque produit une vérité décomposée.

Le genre des mémoires autorise étagement des plans temporels et superposition des points de vue : l'auteur des *Égarements* en tire tout le profit possible, ajoutant aux visions, imbriquées parfois jusqu'à l'indistinction, du héros jeune et du narrateur, auxquelles se mêlent aussi des regards partis d'époques intermédiaires de la vie de Meilcour, celle, habilement reconstituée, de Madame de Lursay, celles de Versac et de Madame de Théville, etc. Que seul le point de vue d'Hortense demeure inimaginable devient dans un tel système tout à fait probant. Le romancier joue donc de la multiplicité des perspectives en prenant soin de ne jamais compromettre la vraisemblance de cette polyphonie. Unité et dispersion : la signification morale de l'œuvre suppose une technique parfaitement maîtrisée.

Les effets de réfraction se répercutent dans les agencements secondaires du roman. « Non, Monsieur, interrompit-elle, je vous ai si patiemment écouté, que je dois croire que vous voudrez bien m'accorder la même grâce. » A la suite de cette injonction, Madame de Lursay reprend longuement et traduit dans sa langue sa propre histoire et celle de ses rapports avec Meilcour : tout le roman, en somme, va passer par l'étamine de ses sentiments et de ses arrière-pensées ; admirable redoublement dont on aperçoit aussitôt la conséquence psychologique, dont la portée est d'un autre ordre aussi, théorique et intellectuel. Considérons le dialogue de *La Nuit et le Moment* : il avance d'anecdote en anecdote, le récit de chacune de ses conquêtes passées rapprochant Clitandre de sa victoire sur Cidalise ; et, quand l'évocation des exploits du séducteur lui a procuré un premier succès, c'est un enchaînement de nouveaux récits et de défis qui fait renaître jusqu'au matin les occasions de plaisir. L'imbrication des amours passées et des amours actuelles est celle du discours et de la réalité, l'un suscitant l'autre et réciproquement, l'un éclairant l'autre et réciproquement, pour le malheur et la satisfaction de Cidalise, non moins inquiète que comblée des talents de son infatigable

interlocuteur. Toutes les formes de dualité sont compromises dans cet échange : sentiments et sensations, discours et action, texte et hors-texte. C'est, en définitive, à travers une technique de dédoublement, la notion même de dualité qui devient le sujet du dialogue.

Logiquement ce jeu de la dissemblance se prolonge au fil des commentaires et interprétations dont se constitue la substance du récit crébillonien. La dialectique prend pour objet les nuances de sentiments, les détails de langue ; or ce sont là précisément, et Crébillon l'a reconnu sans ambages, les véritables événements du roman, c'est en traitant de minuties qu'il se met à l'épreuve, démontre sa rigueur, vérifie son esthétique. Cela entraîne, selon la même logique, déplacements de sens pour un même sujet en fonction des personnages et des situations : l'humour y trouvera son compte, comme il le trouvera dans les ruses de la parole amoureuse, évidemment suspecte d'insincérité. Dialectique de la nuance, sens en question, véridicité sans critère, on voit où mène ce projet romanesque et que la complexité, produit de la technique et marque d'un réalisme moral, en vient à représenter l'enjeu intellectuel par excellence. Comprendre le complexe, rendre compte de son élaboration, en déterminer en quelque sorte la loi et, par conséquent, exposer au grand jour la machinerie d'illusions qui le fabrique, n'est-ce pas une entreprise assez clairement définie ? Encore faut-il remarquer que le roman compose ce qu'il décompose ; sans quoi il n'y aurait justement pas de roman !

Arrêtons-nous sur cette complexité du texte de Crébillon, d'autres disent ambiguïté, d'autres vont jusqu'à obscurité : le romancier y gagne d'être comparé à Proust, et le rapprochement doit être tenu pour flatteur. Or, nous semble-t-il, il y a méprise sur le sens de la complexité ou de l'obscurité prétendue. Plus le texte se particularise, se différencie, s'aiguise, plus il paraît lumineux. Dans un entretien amoureux, tel que Crébillon le conçoit, la clarté s'accroît à mesure que l'on abandonne les propos généraux et que les partenaires, rivalisant de finesse, s'obligent l'un l'autre à s'engager davantage : sur ce point on peut tirer argument de la première scène des *Égarements* :

quand il finit par s'embarrasser dans les implications personnelles et les demi-aveux, alors le débat sur la déclaration d'amour prend du sens. Dans le passage de l'abstrait au concret, la pensée acquiert une perspicacité dont Crébillon sait excellemment jouer. Les doctes considérations de morale religieuse tenues par le dévot Moclès et la dévote Almaïde (*Le Sopha*) se trouvent progressivement vivifiées par l'affleurement des désirs; la casuistique se subtilise, s'enrichit de raisons et de raisonnements, elle gagne pourtant en lisibilité. Ajoutons qu'en s'amplifiant le discours tend vers sa propre caricature et révèle sa propre loi; plus le désir se masque, plus son masque est visible. Et, dans ce jeu de superpositions, le vocabulaire de l'analyse récupère au voisinage du charnel son acception matérielle: comme le souhaite Vauvenargues, la langue des moralistes et des philosophes prend ainsi du corps, à l'exemple de celle de Montaigne. Le mouvement du roman tend à produire de la densité, non de l'ombre.

Il va de soi que tel passage à sous-entendus demeure incompréhensible, une fois isolé du contexte. Qu'en faut-il conclure? Que Crébillon demande à être lu dans la continuité de l'histoire, selon la logique des formes romanesques, de l'amour et du sens. De surcroît, l'écrivain s'est de toute évidence intéressé à la théorie du style. Le long pastiche de Marivaux dans *L'Écumoire* l'atteste, et la protestation de Tanzaï contre le « maussade jargon » de la taupe Moustache: « que je meure si j'en ai entendu une syllabe » (chap. IV de la Seconde Partie); l'atteste encore telle remarque de Madame de Lursay sur une réplique amphigourique de Meilcour. Crébillon, comme Marivaux d'ailleurs, ne prétend à nul hermétisme; du reste, nous ne sommes pas parvenu, malgré l'aide de quelques commentateurs, à ne pas comprendre du Crébillon; tout en se sentant coupable de ne pas voir sa phrase s'enrouler sur elle-même pour dessiner naturellement la volute du rococo, on n'a su s'interdire de reconnaître les raisons de toute construction syntaxique. Que la phrase soit longue et complexe, difficile même, pour des lecteurs surtout déshabitués du latin et de Bossuet, on ne le conteste pas,

mais obscure, ou seulement involutive, isolable donc du cours du texte, non. La Préface des *Lettres de la Duchesse* explique le refus du style coupé, suggère les motifs de la préférence de l'écrivain : l'ampleur de la phrase est condition de l'harmonie. Il ne s'agit pas d'une exigence passagère, le style de Crébillon témoigne d'un constant souci du rythme, complété par la recherche attentive de l'euphonie. Cette prose très artistiquement travaillée mérite d'autant plus de retenir le lecteur que ses périodes accompagnent et mesurent les phases de l'analyse psychologique.

Quant à parler d'ambiguïté, si le mot doit conserver un parfum d'existentialisme, il paraît inadéquat ; s'il désigne un discours énigmatique et obscur, nous le récusons ; il serait tolérable, tout galvaudé qu'il soit et sujet aux confusions qu'il annonce, s'il suggérait un art de l'équivoque : encore l'équivoque crébillonienne n'a-t-elle d'autre objet que de lever toute ambiguïté. Parlerait-on d'ambiguïté des registres ? De diversité seulement, et des effets de dissonance ou de consonance qui en résultent. A cet égard *La Nuit et le Moment* propose une gamme de pastiches : style du roman courtois, style du philosophe géomètre, style du moraliste mondain, style scientifique ou noble ou lyrique. Développements, modulations, passages, ruptures de ton suscitent au fil du texte des impressions de miroitement et de profondeur. Autres jeux d'optique confirmant la nature de ce style romanesque.

Le roman de Crébillon, on est en droit de le penser, est conçu pour rendre possible, mieux, nécessaire un travail de la phrase qui, de fait, se révèle exceptionnellement précis, intelligent, artistique. Il faut que le beau style y apparaisse non comme un ornement, mais comme une composante essentielle. Signe de la cohérence du système romanesque, cohérence en tout point sensible, condition partout vérifiable de la claire signification des textes.

Psychologie à volonté.

Nulle part Crébillon ne propose de vue objective sur ce que nous appelons la psychologie. Rien chez lui que l'on puisse comparer aux *Journaux* et essais divers de Mari-

vaux. Dans ses romans, pas de description, de confession, de portrait qui ne relève d'une tactique personnelle. Quelle impartialité espérer de Clitandre entré déjà au lit de Cidalise? Prétend-il au détachement scientifique, le Nassès du *Sopha*, quand il accompagne ses dissertations de privautés marquées sur la personne de Zulica? La Marquise et la vertueuse Duchesse elle-même écrivent comme on se bat. Il y a l'effet à produire, l'avantage à gagner, l'abandon à masquer : le discours psychologique se veut constamment « performatif ».

Cependant le texte n'utilise que du matériau psychologique, le siècle dirait moral. Le récit avance au gré des analyses et des argumentations. Mais comme analyse et argumentation se montrent indissociables de l'intention qui les anime, le psychologique ne se distingue pas de son exploitation, invention et mise en forme. Il est doublé du soupçon qu'éveille trop de virtuosité ou seulement de conscience dans son maniement : il paraît intéressant de noter que pour Crébillon il s'avère pratiquement impossible d'imaginer une attitude mentale qui ne se dédoublerait pour se connaître elle-même. Quant au lecteur, non seulement il est dissuadé de croire à l'objectivité, mais il lui est donné d'apprendre pourquoi n'y pas croire : la fiction comporte une leçon de morale intellectuelle.

C'est d'abord sur une thématique de moraliste que le roman se lance. A quoi tient l'improbable commencement d'un dialogue, d'une correspondance? A quoi sert-il de parler ou d'écrire? En premier lieu, à parler et à écrire; quel meilleur prétexte alors que le premier sentiment venu pourvu qu'il prête à glose : « Votre surprise, Madame, a de quoi m'étonner » : s'étonner d'une surprise, c'est se ménager deux explications, voilà Clitandre en selle. Les *Lettres de la Duchesse* s'amorcent par un échange divertissant, il est question d'amour, mais d'amours étrangères, on le croit, on affecte de le croire. A peine se soupçonne-t-on aimée, il faudrait ne plus écrire; on traite donc des motifs de briser là, on n'écrit plus que pour répéter la menace de ne plus écrire. Ensuite, et il en va de même pour Marquise et Duchesse, par scrupule de se démentir, on a la complaisance d'alimenter

la correspondance ou le dialogue, complaisance de plume ou de parole sous le couvert de laquelle s'insinue la complaisance de cœur. Crébillon montre que le discours peut engendrer son objet, ajouter à la réalité ce dont il véhiculait le concept.

Le prix de la donnée psychologique ne ressort jamais mieux que lorsqu'elle fait défaut ou obstacle à la parole. Le Duc du *Hasard du Coin du Feu* peut se croire tout près de perdre la partie pour n'avoir rien à dire à Célie : il en a trop fait et trop tôt, sans que le verbe ait assez préparé le geste ; on devine ce qu'il en est d'un scrupule de femme qui tient à quelques mots, à un simulacre de pensée. Autre situation : deux mois d'embarras partagé précèdent la première scène des *Égarements* ; afin de sortir de ce « ridicule état » il faut « une conversation adroitement maniée » ; on parle de déclaration d'amour pour amener celle que l'on espère. Première audace, nouvelle pénurie : « Pendant ce silence, raconte Meilcour, mon cœur était agité de mille mouvements. [...] Cependant j'avais parlé et je ne voulais pas en perdre le fruit. » Plus de mots, partant plus d'amour. Il reste pour dernier recours à l'amant trop gauche ou à l'amante trop pudique d'alléguer les effets de la gaucherie ou de la pudeur. De quelle force, le personnage le pressent, doit être l'image de sa faiblesse !

Le conteur, pour sa part, n'a pas de peine à calfeutrer de psychologie les interstices du dialogue. Dans *L'Écumeiroire* se multiplient les trous de conversation : qu'à cela ne tienne, si Néadarné ne sait que penser ni que dire à Jonquille qui la presse, le narrateur lui confie à loisir de ces « réflexions » où excelle la Marianne de Marivaux ; il donne au surplus à entendre que sur un tel thème il saurait broder à l'infini, comme s'il y avait dans la peinture morale quelque chose d'incontrôlable ou de gratuit qu'un romancier peut faire valoir impunément. Ainsi, le lecteur se trouve porté à considérer moins l'état affectif des personnages que le fonctionnement de l'esprit d'analyse, moins le tableau psychologique que le projet qui le traverse et le prolonge, le mouvement dont dépend la fiction.

Le roman fait voir comment la nécessité d'expliquer détermine la nature et la forme de l'explication, comme si la vérité produite était tenue d'avance pour relativement arbitraire. Le narrateur du *Sopha*, par exemple, ne manque pas d'attribuer la conduite d'un personnage à deux motifs vraisemblables, exclusifs ou complémentaires : « Soit que Zulica sentit le tort que cette aventure pourrait lui faire, si elle se répandait, [...] soit que trop méprisable pour être longtemps fâchée qu'on la méprisât, sa colère commença à se calmer, elle se rejeta sur le sopha » (III, 330). Les partenaires du *Hasard du Coin du Feu* élaborent de connivence, et chacun dans son propre intérêt, la théorie morale en vertu de laquelle prendre un amant que l'on sait sans amour et attaché ailleurs, cesse d'être indécatesse si la bénéficiaire juge de cet emprunt à la lumière de son sentiment personnel et non de la vanité : parfait jésuitisme ! De pareils ergotages ouvrent la voie du cynisme, ils fournissent les modèles d'un amoralisme résolu. Canevas pour petits-maîtres : il n'en faut pas davantage pour inventer une éthique désinvolte de l'amour que l'on se donne les gants de magnifier comme doctrine secrète et science de l'homme. Prétention dont on aperçoit ici l'origine et le statut imaginaire : les adeptes du libertinage de principe, les Versac et les Chester, ne sont que des théoriciens sans envergure. D'ailleurs ces beaux stratèges tombent dans les pièges qu'ils tendent ou dans ceux de leurs victimes présumées : Hégéside en remontre à Alcibiade. Assez forte pour affecter une inconstance si outrancière qu'elle en tire pour son compte la preuve de la constance qu'elle veut cacher à tous, elle accule son ancien amant à solliciter des faveurs qu'il a naguère dédaignées, afin de lui répondre qu'elle les lui refuse et le défier de rendre public un refus qui le ridiculiserait. D'hypothèse en tactique, de raffinement en machiavélisme, l'analyse psychologique devient plus problématique en se faisant instrumentale.

Au gré des ruses du sentiment et du désir, il apparaît évidemment qu'avec la question de la vérité psychologique se pose celle de la vérité du langage. Douter de l'authenticité d'un sentiment, c'est aussi se demander s'il

en existe une expression authentique. Ainsi la Marquise : le désordre d'une lettre révèle à ses yeux ou de l'amour, ou « l'envie d'en montrer » ; l'alternative peut inquiéter. A peine formulée, elle apparaît insurmontable. Voici la même marquise devant le portrait de l'amant : « Traître que vous êtes, que n'avez-vous dans le cœur la tendresse qui brille dans vos yeux ? Vous me dites avec tant d'ardeur que vous m'aimez, pourquoi laissez-vous faire à votre esprit l'ouvrage de votre cœur ? Que je vous plains si vous me dites ce que vous ne sentez pas ! Et comment exprimez-vous si bien ce qui vous touche si peu ? » (II, 580.) Autant en dira-t-on du style. L'aporie hante, on le sait, l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*. N'est-il pas étrange qu'Aspasie veuille enseigner à Alcibiade, qu'elle accuse de n'avoir que le style de l'esprit et du désir, à écrire la lettre de la passion « comme, dit-elle, je l'aurais faite, si c'eût été l'amour qui me l'eût dictée » ? (VI, 108.) Humour hyperbolique dans *Ah, quel conte ! Schézzadin*, le prince, charge Taciturne, son favori, d'une lettre d'amour pour Manzaïde, l'oïe présumée princesse. Taciturne se récuse alléguant que les lettres d'amour n'ont d'effet qu'en raison du trouble du scripteur et du destinataire. Contraint d'obéir, il écrit, est critiqué et rétorque : « Mais, Sire, [...] puisque l'amour laisse à votre majesté assez de présence et de liberté d'esprit, pour sentir que ma lettre ne vaut rien, pourquoi n'en aurait-elle pas assez pour en faire une meilleure ? » (IV, 493.) Avec « bien de la peine », Schézzadin en fait une « élégante » : nous en avons le texte, comme du manuscrit refusé de Taciturne. L'auteur y déplore de ne point trouver d'expression digne de son sentiment ; pourtant l'amour l'avait fait poète ! Ce n'est pas tout. Manzaïde lit « vingt fois » la lettre du prince, puis entreprend d'écrire celle de « la plus infortunée des princesses au plus aimable des rois ». Nous la lisons en même temps que Schézzadin, qui la relit et baise mille fois, et Taciturne, lequel sent « qu'il y a dans ce billet, de ce que nous appelons du style » (IV, 499). Labyrinthe, dira-t-on ; image labyrinthique, peut-être, mais ce labyrinthe ne comporte pas d'issue. Comment résoudre la question des rapports du psychologique et du

langage ? Il n'existe pas de clef. Ni du côté des concepts moraux, ni du côté du sujet : le roman crébillonien ne peut relever ni d'une pensée essentialiste ni d'un art expressionniste.

Ce n'est pas au nom d'un modernisme arbitraire que nous lisons dans ce roman une réflexion théorique. Que l'on y regarde de près, Crébillon laisse peu à faire à ses successeurs. Dans *Le Sopha* et *Ah, quel conte!* des interruptions fréquentes, systématiques, disposées de manière à scander le récit, obligent le conteur à s'expliquer sur l'authenticité des faits rapportés. Le Sultan, amateur d'épilogues licencieux, voudrait couper court en abrégant les « réflexions ». La Sultane lui oppose la vraisemblance, Amanzeï, la vérité. Mais quelle vérité, ou quelle part de vérité ? Car le conte triche déjà avec l'histoire, à moins de supposer que toute histoire est littérature... Ainsi lancé, le débat achoppe sur la dépendance réciproque de la technique romanesque et de l'analyse morale. Le roman, la Sultane le soutient, vaut par la peinture des caractères ; cependant « à force de vouloir tout approfondir, ou de saisir chaque nuance, on risque de tomber dans des minuties, fines peut-être, mais qui ne sont pas des objets assez importants pour qu'on doive s'y arrêter, et l'on excède de détails et de longueurs ceux qui écoutent. S'arrêter précisément où il le faut, est peut-être une chose plus difficile que de créer. » (III, 246.) C'est compter sur un matériau psychologique parfaitement malléable.

Il n'est même pas exclu que la vérité d'une proposition paraisse dépendre de la qualité de la forme qui l'exprime. L'acuité d'esprit du moraliste, la force de conception du politique se mesurent à la netteté de leurs maximes. On donne à peu de frais, comme Versac à Meilcour, l'impression de penser, pour peu que l'on dispose du style adéquat : cet éloge ironique du formalisme n'est pas sans conséquence quand il s'agit de métaphysique, de théologie, ou de la science appliquée de l'amour. Retenons seulement ce qu'inspire au Sultan une phrase du conteur qui « fait sentence » et qu'il admire pour cette raison bien qu'il en intervertisse les termes : « Pour moi j'aime beaucoup la tournure ; et j'ai cela de commun avec mon

chancelier, qui me disait la dernière fois, que c'était les idées qui font valoir les mots; peut-être bien était-ce le contraire; mais vous n'en voyez pas moins que de façon ou d'autre, j'ai retenu sa pensée.» (IV, 426.) Peu s'en faut que l'on ne nous suggère que les aphorismes des moralistes, si on les renverse, ne perdent rien de leur profondeur. Tout prouve, l'ironie d'Aspasie sur le goût des maximes (V, 551), la critique du style coupé, que Crébillon n'apprécie pas le ton décisif et emphatique de l'axiome moral: tout autre, à tous égards, la coulée du roman.

Le romancier met à distance le jeu psychologique, libérant, comme de l'extérieur, un mécanisme qui peut paraître autonome; de fait, dans l'espace d'une histoire, les mots et les choses semblent se déterminer mutuellement sans que soient délimités avec certitude ni le champ des notions ni le champ des réalités. Parce qu'il n'est pas astreint à fournir les raisons de ses procédures, non plus que les preuves de ses vérités, le roman autorise une liberté fort dommageable aux catégories et valeurs communément admises.

Ce n'est pas que la recherche de la vérité psychologique apparaisse à Crébillon privée de fondement: il n'est pas du moins de texte qui permette de l'affirmer. Mais ses romans exploitent moins un système d'explication que l'ingéniosité d'une démarche si continûment efficace que l'on ne retient plus que son pouvoir d'invention ou d'interprétation, pouvoir parent de l'imagination fictionnelle. Essayistes, philosophes, moralistes, comme La Rochefoucauld et Nicole, comme Malebranche, Abbadie, François Lamy ont contribué à former un goût de l'analyse minutieuse, une casuistique morale desquels des esprits comme Fontenelle, des écrivains tels que Marivaux et Crébillon devaient inférer de nouvelles manières de penser et d'écrire. Avec le risque, corrigé pour Marivaux par des essais personnels, délibérément adopté, en revanche, par Crébillon, de mettre en question, au gré d'analyses sans contrainte, pour ainsi dire décentrées, et la conception générale de l'homme (dont on perçoit si bien les attendus dans la querelle du pur amour), et l'ordre tradi-

tionnel des valeurs. A cette virtuosité, qui se fonde sur un nominalisme au moins implicite, il n'est pour l'écrivain d'autre limite que celle qu'impose le roman du fait de sa nature et de sa forme, limite qu'il demande en retour, autre signe de leur dépendance réciproque et caution de la cohérence du tout, à la psychologie de justifier. Par une sorte de corollaire, il revient aux structures littéraires, à la précision contrôlée du style même, de contenir la peinture morale en deçà d'un arbitraire intolérable, au bord d'une folie romanesque dont se devine dans certaines œuvres la tentation.

Amours ?

« Je ne crois pas qu'il soit facile de dire qu'on aime » : Meilcour commente une situation de comédie et son propre embarras. Comédie de l'amour, en effet, car, se dit le novice, comment savoir que l'on est aimé si l'on ne dit qu'on aime, et comment dire qu'on aime sans savoir qu'on est aimé ? Et puis, la peur de mal le dire ! La maladresse, par bonheur, passe pour signe de sincérité ; et Meilcour est assez heureux pour se montrer si maladroit qu'il faut que Madame de Lursay le croie stupide ou fort amoureux. On se croit amoureux, on se dit amoureux, on vous croit amoureux qu'est-ce à dire ? N'est-il question que de rhétorique ?

Quand la femme avoue qu'elle aime, alors les mots ont un sens non douteux : car elle annonce qu'elle s'est départie du droit de résister, de ce qu'il est convenu de désigner ainsi. Après avoir longtemps joui des respects de Zulma, Phénime vient à lui déclarer : « Je vous aime, Zulma ; ma bouche, mon cœur, mes yeux tout doit vous le dire, et tout vous le dit. » Alors, et dans quelque « égarement » que Phénime le plongeât, Zulma n'oublia point que « l'aveu qu'elle lui faisait, l'autorisait à mille choses qu'à peine jusqu'à ce moment il avait osé imaginer. » (III, 97.) Parce que l'on sait traduire l'aveu, en connaît-on mieux le sens du verbe aimer ?

Pourquoi les femmes des romans de Crébillon tiennent-elles tant à l'entendre, ce verbe aimer, l'exigent-elles de la bouche de l'amant qu'ellés vont combler de leurs

faveurs ? Zéphis est vertueuse et, sur le point de cesser de l'être, elle réclame de Mazulhim, du reste vainqueur présomptueux, des assurances répétées : « Si vous saviez comme j'ai besoin de croire que vous m'aimez, vous ne me refuseriez pas de me le dire, ne fût-ce que par humanité. » (III, 150.) Zulica n'a pas de vertu à perdre, elle demande les mêmes égards en paroles. On lui lâche d'un ton cavalier une phrase dans laquelle, encore que démenti par les circonlocutions, figure un « je vous aime » : il suffit. Une femme « qui a beaucoup aimé » peut, quand elle l'entend d'un amant « dont trente-deux beautés n'ont pas épuisé le cœur », prendre un plaisir inouï à « ce tendre, ce charmant aveu » (III, 310). C'est un charme en effet qui s'attache à la formule, et tel que Célie, à peine revenue de la pâmoison du plaisir, retrouve plus aiguë la douleur d'en être frustrée : « pendant que j'étais livrée tout entière à l'amour et à ses erreurs [...] vous m'avez refusé (et avec quelle inhumanité encore !) de me dire ce mot qui, si j'eusse pris sur vous, autant que vous voudriez que je le crusse, vous serait échappé malgré vous. » (III, 496.) Célie, on le voit bien, demande qu'on l'abuse, puisqu'elle consentirait à tenir, spontanément pour spontanément, le cri de la jouissance pour celui du sentiment ; tant il paraît précieux à la sensibilité féminine qu'en un sens le mot vaille la chose, tandis que dans un autre la chose vaudrait à peu près le mot. Clerval peut se moquer, le mensonge pressenti contenterait tout autant qu'une vérité. Puisque Alcibiade ne peut « (se) passer du bonheur de (se) croire aimé », fût-ce d'une courtisane ! (VI, 10.) Il se trouve des esprits forts pour dénoncer le subterfuge : « N'abusons pas des mots [...], vous ne l'avez point aimé ; mais cela est revenu au même » (III, 328) ; mais la muflerie corrobore le mythe. Le prestige du mot d'amour est à la mesure de son imprécision.

Il faut comprendre que les sophismes de l'amour sont l'amour même. Il importe qu'on le croie ce que le discours amoureux laisse imaginer qu'il est, sans néanmoins jamais, et pour cause, le dire. Le roman raconte la fiction indéfiniment renouvelée de l'amour, il accompagne et exalte l'impérissable illusion langagière qui lui tient lieu

de nature. Sa nature ? dès qu'un personnage de Crébillon s'avise de la définir, intervient un sultan qui n'aime pas les beaux esprits et interdit les dissertations. On entend se réclamer de l'amour sans courir le risque de s'expliquer à son sujet.

De là, perpétuellement reprise et toujours urgente, la préoccupation, plaisamment prêtée aux héros crébilloniens, de vérifier la distinction de l'amour et du *goût* : distinction que répercutent celles du sentiment et du désir, du cœur et des sens, de la passion et de l'*affaire* ; distinction en vertu de laquelle se constituent deux champs lexicaux en apparence antagonistes : d'un côté, *sensibilité, tendresse, bienséance*, de l'autre, *caprice, indécence, dérèglement, crime* (ce côté est naturellement mieux fourni). Commun aux deux registres, un vocabulaire de la technique et de la symptomatologie où l'on rangerait *procédés, mouvements, transports, impression, charmes* aussi, voire *faiblesses ; faveurs* ne jouit plus du statut de neutralité. L'important est qu'à partir de cette nomenclature conventionnelle (et la convention est régulièrement mise à jour : le jargon caractéristique de Madame de Senanges, par exemple, y contribue dans les *Égaréments*) puisse se développer un discours rassurant, dont le romancier laisse découvrir le mécanisme. Car il ne saurait se contenter pour objet de composer un répertoire des formes de ce que l'on nomme *amour* ; il montre comment l'acceptation tacite de ce répertoire, forcément imprécis, accrédite l'idée de l'amour.

En somme, pour qu'une femme puisse, sans compromettre sa vertu, avouer qu'elle a de l'amour, il faut qu'elle croie et croie que l'on croit que son amour ne ressemble pas à un goût. On aperçoit le cercle. On y échappe avec l'aide de feu Platon « qui avait bien de l'esprit » (V, 325) : le réalisme de l'Amour est l'égide de la prudence ; Madame de Lursay en use, la Marquise rêve de la tranquillité d'âme que procurent les Idées (II, 546). Pour sa part, le prince Schézzadin emprunte aux « anciens romans » (IV, 5) sa conception fabuleuse de l'amour : signes du destin, coups de foudre, attrait magique. Peu ou prou, tout discours amoureux suppose le platonisme ou

quelque mythologie : le roman de Crébillon le démontre et dans le champ d'expérimentation ainsi ouvert entre le mythique et le concret, il déroule la genèse monotone et indéfiniment différenciée du langage amoureux, l'histoire de l'histoire d'amour aurait dit Fontenelle.

Aucune distinction, aucune définition n'est donc sûre dans « cette circulation continuelle de sentiments et de mouvements qui s'entretiennent et se reproduisent » (Malebranche, *Traité de Morale*). Si le texte de Crébillon obéit à la cohérence que nous y apercevons — pourquoi en douter alors notamment que cette cohérence éclaire l'incohérence relative des *Liaisons dangereuses* et les commentaires contradictoires que suscite le dénouement de l'œuvre de Laclos —, le diptyque des *Heureux Orphelins* doit acquérir une signification presque paradoxale. La même histoire, on le sait, y est contée deux fois de points de vue apparemment incompatibles. Cette structure appelle la confrontation des récits, mais qu'attendre de cette confrontation ? Nous apprendra-t-elle qui, de la passionnée et du cynique, voyait juste ? Elle nous apprend que la vision de la duchesse de Suffolk et celle du comte de Chester relèvent du même système. Il n'y a d'amour-passion que par opposition au négativisme libertin, il n'y a de libertinage que par rapport à l'amour-passion. Ce qui signifie que la doctrine et la pratique du libertinage se conçoivent aisément par un simple jeu d'inversion. Il ne serait pas moins naïf de combattre que de cultiver le mythe de l'Amour et la hiérarchie de valeurs subséquentes. L'ironie frappe de plein fouet la vanité satisfaite de Chester, moins bien partagé au total que sa victime avec ses illusions. Les petits-mâîtres participent à la comédie générale, sans privilège : témoin Versac. Ce que l'on appellera le libertinage représente, aussi bien dans les principes que dans la forme, une exploitation adroite et secondaire de l'idée et du rituel social de l'amour. Le roman de Crébillon suppose le « libertinage » compris, c'est-à-dire réduit par la dérision.

L'amour est l'opinion de l'amour, une nébuleuse d'opinions, apparemment divergentes, en fait corrélatives, amalgamées dans une langue qui se veut universelle.

TABLE

<i>Introduction</i>	5
<i>Note sur l'établissement du texte</i>	59

LES ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT

Épître dédicatoire	63
Préface	65
Première partie	69
Seconde partie	135
Troisième partie	185
<i>Notes</i>	249
<i>Note bibliographique</i>	265
<i>Chronologie</i>	269
<i>Index du vocabulaire de l'amour</i>	291