



HAL
open science

**L'écriture de la circularité dans les Lettres de la
Marquise de M*** au Comte de R***. Lettre XIX : "Je
ne vous ai pas vu hier... "**

Mathieu Goux

► **To cite this version:**

Mathieu Goux. L'écriture de la circularité dans les Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R***. Lettre XIX : "Je ne vous ai pas vu hier... ". Exercices de rhétorique, 2022, Sur la narration, 18, [14 p.]. 10.4000/rhetorique.1324 . hal-03589899

HAL Id: hal-03589899

<https://hal.science/hal-03589899v1>

Submitted on 26 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

L'écriture de la circularité dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****. Lettre XIX : « Je ne vous ai pas vu hier... »

Mathieu Goux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/1324>
ISSN : 2270-6909

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-345-8

Référence électronique

Mathieu Goux, « L'écriture de la circularité dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****. Lettre XIX : « Je ne vous ai pas vu hier... » », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 18 | 2022, mis en ligne le 21 février 2022, consulté le 26 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/1324>

Ce document a été généré automatiquement le 26 février 2022.



Les contenus de la revue *Exercices de rhétorique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

L'écriture de la circularité dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****. Lettre XIX : « Je ne vous ai pas vu hier... »

Mathieu Goux

Introduction¹

- ¹ Au long de sa carrière littéraire, Crébillon fils n'a jamais cessé d'expérimenter : s'il est surtout connu pour ses dialogues, il s'est aussi risqué au roman-mémoire (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*), au conte à l'orientale (*Le Sopha*), à la féerie burlesque (*Tanzai et Neadarmé*), à la facétie gaillarde², développant un art de la narration donnant notamment une grande part aux insertions multiples, comme le XVIII^e siècle les aimait particulièrement. Autant d'« histoires secondaires (qu'on nomme “tiroirs”) dont le lien avec l'histoire principale est souvent lâche³ ». Si ces récits insérés, prenant place dans la plupart de ses œuvres, ont souvent servi à l'auteur de prétexte à une réflexion politique ou morale⁴, c'est encore dans son premier roman épistolaire monologique, les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, que ces segments narratifs déploient toute leur complexité et toute leur ambivalence interprétative⁵. En effet, dans ce jeu particulier qu'est l'amour aux temps du libertinage, participantes comme participants sont soumis à une « ère du soupçon » généralisée, chacun avançant masqué⁶. Ce roman épistolaire, à l'image des *Lettres portugaises* dont la mémoire était encore vivante à l'époque, s'est présenté de prime abord comme une véritable correspondance ; tout du moins, le dispositif péri-textuel nous invite, une fois la manigance éventée, à y croire encore. Mais ce roman trompe de deux façons. Il trompe le lecteur, bien entendu, sur ses origines et, partant, sur ses ambitions véritables ; mais les personnages se trompent eux-mêmes. S'ils sont sincères, ils jouent « le jeu de l'amour et du hasard » ; s'ils sont hypocrites, ils brouillent les pistes pour mieux nous leurrer. C'est donc un double ou

triple jeu de miroirs auquel nous assistons, sans que l'on puisse bien savoir, au bout de la lecture, qui a été joué, les personnages ou le lecteur : comme le résume fort bien Jean Dagen (nous soulignons), « Les Lettres de la Marquise font une histoire d'allure traditionnelle, trop traditionnelle pour ne pas éveiller le soupçon [...] et s'il ne s'agissait jamais que de littérature ? »

- 2 Ce qui nous intéresse cependant dans notre contribution, ce ne sont pas tant les débats poétiques, philosophiques, moraux que soulèvent ces lettres, que le dispositif narratif mis en place par l'auteur pour permettre ces jeux d'ambiguïté. Crébillon fils ne se satisfait en effet point d'un ornement complexe et ne se contente pas d'exploiter parfaitement les codes d'une société qu'il connaît on ne peut mieux ; il travaille surtout son écriture pour multiplier les jeux d'échos, en maître absolu de la concession⁸, du double langage et de la polyphonie. Comme l'exprime Bernardette Fort,

[L]ire Crébillon, c'est s'interroger à chaque instant sur le sens et la valeur des mots, sur l'à-propos de tel mode d'énonciation, sur l'efficacité de telle ou telle tactique rhétorique. C'est explorer les pièges et les dangers que cache le langage, mais aussi mesurer l'étendue du pouvoir qu'il confère et goûter le plaisir esthétique qu'il procure⁹.

La lettre XIX des *Lettres de la Marquise*, qui a déjà été étudiée par le passé pour son intérêt quant à la description féroce d'un salon du temps¹⁰, nous semble particulièrement caractéristique de la façon dont Crébillon travaille à ce jeu de miroirs.

Lettre XIX

Je ne vous ai pas vu hier, mon cher Comte, mais il n'a pas dépendu de moi de me soustraire aux volontés de mon mari, et quelle que fût ma répugnance pour la partie qu'il me proposait, trop de résistance aurait pu lui être suspecte, et notre bonheur dépend de sa sécurité. Nous fûmes donc hier chez sa mère. Quelle compagnie ! je n'avais pas besoin de mauvaise humeur pour la trouver insupportable. Tout y était d'une impudence, et d'une fatuité difficile à imaginer. Le fade Marquis de ***, moitié malade, moitié amoureux, la grande mouche au front, et le teint blafard, marmottant un air d'opéra, regardait languissamment la prude Madame de H***, qui, d'un air dévot et contrit, soupirait sensuellement pour le Chevalier de N***, qui dans le même temps disait des fadeurs respectueuses à la fille de la bigote. Madame *** et Mademoiselle ***, couchées sur un canapé, s'occupaient à dire autant de mal des hommes, que les hommes en pensent d'elles. Mon mari, penché nonchalamment, demandait de la manière la plus modeste à la douce Madame de G***, les choses du monde qui le sont le moins. La précieuse L***, faute d'avoir quelqu'un qui lui demandât quelque chose, s'amusait à vanter un auteur, dont le triste conseiller P*** lui contestait le mérite ; R*** faisait avec une admirable facilité des vers exécrables. Ma mère et celle de mon mari, tout en déchirant le prochain, s'écriaient sur les miséricordes de Dieu. Les autres jouaient : moi, j'étais spectatrice, et je vous assure que je ne jouais pas le plus mauvais rôle. J'avais le plaisir de sentir, en considérant les ridicules de cette compagnie, que j'aimais, et que j'étais aimée d'un des plus aimables hommes du monde. Ma vanité était agréablement flattée de ce qu'ils vous étaient si inférieurs. Que je vous aimais dans ce moment-là !

En vérité, je suis d'un babil bien extraordinaire. Je voulais vous écrire pour savoir seulement si vous n'étiez pas fâché contre moi, pour vous prier de m'aimer toujours et il me semble que je n'ai rien fait de tout cela. Vous voudrez bien y suppléer. Je ne suis pas aujourd'hui d'humeur aimante, et je vous dirais peut-être trop froidement ce que vous méritez que je vous dise bien. Ce n'est pourtant point par caprice, mais je ne me trouve pas jolie, l'ennui m'a enlaidie considérablement, et je ne puis me résoudre à croire que dans cet état vous m'eussiez quelque obligation de ma tendresse. J'ai avec ce chagrin un mal de tête prodigieux, et toutes choses jointes ensemble, me rendent à moi-même ma personne insupportable. N'avoir pas vu ce

qu'on aime, passer toute la journée avec un mari, que de raisons pour être triste ! Voir des prudes, des marquis contant sornettes ; avoir par-dessus tout cela un amant importun, qui ne veut pas laisser la vertu des gens en repos, ce n'est pas pour être contente. Le moyen de combattre sans cesse : je vois tant de femmes qui se lassent à la fin, et qui n'ont peut-être de toute leur résistance que le chagrin de ne pas s'être rendues plus tôt : comment être tranquille ! Ah si... Adieu, je vous écrirais jusqu'à demain si je n'entendais pas venir la prude Madame de *** : que je les trouve laides, ces femmes si vertueuses ! Aurais-je envie de ne l'être plus ?

- 3 Une découpe de cette lettre, ici reproduite dans sa totalité, laisse apparaître trois mouvements de longueurs inégales :
 - Un premier, introductif, rattache la lettre à la narration générale du roman et aux entrevues, toujours implicites car se déroulant entre deux missives, entre le Comte et la Marquise (« Je ne vous ai pas vu... de sa sécurité »). Celle-ci justifie son absence, ce qui lui permet d'embrayer sur la narration insérée elle-même.
 - Le second mouvement (« Nous fûmes donc hier... dans ce moment-là ! ») compose ladite insertion, composée au passé simple et à l'imparfait, « temps du récit » qui tranchent radicalement avec les « temps du discours » de la correspondance¹¹ et énumérant les faits et des gestes de nombreux personnages, dont certains ne réapparaîtront plus par la suite (tel le « fade Marquis de *** » ou « Madame de H*** »).
 - Enfin, le troisième mouvement (« En vérité... de ne l'être plus ? ») revient dans l'univers de la narration principale, et tire comme une sorte de morale ou de leçon, dont il nous faudra mesurer l'importance.
- 4 Dans un premier temps, c'est ce second mouvement qui nous intéressera particulièrement, dans la mesure où il répond par excellence aux problématiques générales de la narration insérée. Il nous semble cependant que pour atteindre le cœur de l'intérêt du texte, il nous faille faire deux lectures successives, qui conditionneront la progression de notre analyse : la première s'attachera à montrer qu'il y a un renversement des grands principes de la narration cicéronienne que sont la brièveté, la clarté, la vraisemblance¹². Ce renversement se situe dans la perspective du jeu de séduction développé au sein de la diégèse, où les narrations insérées servent tant à justifier des présences ou des absences amoureuses qu'à distraire son soupire et aiguïser son esprit.
- 5 Le second moment de notre analyse, en revanche, reconsidère l'insertion dont il est ici question en prenant de la hauteur sur les événements et en considérant, pour reprendre l'expression de Jean Dagen citée plus haut, que ce n'est que « de la littérature¹³ » : l'insertion s'envisage dès lors non seulement au sein de la lettre, mais elle compose la lettre elle-même au regard de l'économie de l'œuvre, dont elle ne développe pas directement la narration. Le roman épistolaire joue effectivement sur l'alternance entre lettres principales et lettres secondaires, à l'intérêt moindre au regard de l'arc général du roman, centré sur les sentiments de la Marquise pour le Comte. S'il est bien des éléments rattachant cette lettre au propos général de l'œuvre, l'on bascule rapidement sur un « tiroir narratif » qui semble, au contraire, verrouiller les caractéristiques générales de la *narratio* cicéronienne. En ce sens, Crébillon nous invite à avoir une posture dynamique quant à l'insertion narrative, et à ne pas simplement la considérer comme un simple mécanisme ou un dispositif figé ; nous défendrons l'idée que c'est le principe même de l'insertion qui est ici discuté. Il s'agirait d'une sorte de retour méta-narratif traversant l'œuvre de Crébillon fils, interrogeant directement les relations entre la réalité et la fiction, et le rôle plus général de la

narration et des « histoires », dans le sens large du terme, dans les relations humaines selon un projet poétique particulier que résume Peter V. Conroy :

[...] Crébillon résiste au courant principal de l'évolution du roman au XVIII^e siècle, la prise de conscience et l'utilisation croissantes du « réalisme », et l'interprétation très particulière de ce qui constitue ce « réalisme » : le *petit detail vrai* (Diderot)¹⁴ [...].

1. Le « babil extraordinaire »

- 6 La lettre XIX n'est pas la première du roman à proposer un récit inséré, et elle ne sera pas la dernière¹⁵ : la Marquise aime en effet à distraire le Comte par son « babil extraordinaire » selon une ancienne tradition de la correspondance. Celle-ci s'illustre on ne peut mieux à l'époque par le modèle de la Marquise de Sévigné, qui éleva cette pratique au rang d'art poétique. La narration, dans le cadre de ce type de correspondance, n'est pas qu'un simple échange d'informations : c'est aussi l'occasion, pour l'auteur, de montrer ses talents de conteur. La narration dans le cadre de la lettre est, de plus, nécessairement marquée par un modèle rhétorique. À ce titre, elle se doit de respecter les qualités que Cicéron confère à la seconde partie du discours de l'orateur : la brièveté, la clarté et la vraisemblance, le tout étant au service d'une cause spécifique, ici la recherche de la distraction, propre à ces échanges amoureux.
- 7 Ce genre de récits insérés se trouve à plusieurs reprises dans le texte. Ils sont de deux sortes : les plus nombreux participent directement à la diégèse en racontant, sur le mode de l'analepse, une anecdote justifiant ou expliquant un point du récit (comme le fait que la Marquise ne peut fournir au Comte un portrait d'elle, lettre X ; ou un récit biographique justifiant ses sentiments, lettre XL) ; d'autres, plus rares, développent des sortes de fables ou de contes moraux, dans lesquels se dégage telle ou telle leçon (on pense notamment à la lettre LI, qui déroule un genre de roman courtois¹⁶). La lettre XIX semble appartenir au premier ensemble : il s'agit pour la Marquise de raconter une soirée ennuyeuse, passée avec son mari et tout un aréopage de nobles membres du temps, ce qui l'a empêché de rejoindre la veille le Comte, son (futur) amant. Quelque récit que l'on considère cependant, la Marquise respecte, à des fins d'efficacité narrative, les principes prescrits par les traités. Ce n'est pourtant pas le cas dans cette lettre XIX : elle ne respecte aucun de ces trois aspects, tant et si bien que la narration échoue à remplir son rôle initial de distraction ce qui la rend, par essence, atypique.
- 8 La brièveté, tout d'abord. Si la lettre elle-même, ou sa narration insérée, est bien moins longue que d'autres lettres du roman (ne serait-ce qu'en comparaison de la lettre XL, évoquée à l'instant), cette observation mathématique, peut-on dire, est contrebalancée par l'emploi systématique de l'imparfait qui fige la scène ici décrite et initiée par le passé simple (« Nous fûmes... »). Si le tiroir verbal est employé parfois selon des rôles souvent identifiés par les grammairistes, comme la description d'une scène « à l'arrière-plan » (aspect sécant, « Tout y était d'une impudence... ») ou d'un événement itératif ou présenté comme tel (« Mon mari... demandait de la manière la plus modeste »), son emploi semble parfois s'interpréter comme une énullage, prenant notamment la place d'un passé simple, que l'on aurait pu attendre pour donner de la vigueur au texte ; il devient ainsi comme une sorte de « présent dans le passé¹⁷ ». C'est notamment lors de segments au discours narrativisé (« R*** faisait... des vers exécrables »), qui tendent à décrire des événements uniques, non répétés dans le temps, que la tension entre les qualités attendues de la narration et sa fabrique effective se fait la plus forte. Ce choix

donne une impression d'allongement démesuré de la narration : on ne fait jamais que décrire un arrière-plan, un décor (dans le sens théâtral du terme) plus ou moins figé, et l'on attend impatientement un événement, une chute, qui n'arrive jamais en tant que tel. Aussi, bien qu'effectivement et matériellement « brève » en termes de longueur textuelle¹⁸, cette narration en devient interminable : et si l'on comprend rapidement qu'il s'agit d'une suite de « portraits-charges », et que l'imparfait est en ce sens bien installé dans son rôle descriptif – sous quelque variation que ce soit –, l'effet premier à la lecture est pour le moins déstabilisant.

- 9 La clarté de la narration, ce faisant, en pâtit nécessairement puisque le piétinement l'empêche d'avancer vers une fin, ce qui est pourtant dans sa nature¹⁹. L'impression offerte est celle d'un piétinement. Cela tient certes à l'imparfait et à l'immobilisme qu'il produit comme nous venons de l'observer. Mais d'autres indices textuels et d'autres effets d'écriture participent à ce sentiment. L'éclatement, notamment, de la « distribution », au sens théâtral ou cinématographique du terme encore une fois, donne une impression de foule compacte puisque nous n'avons pas assez d'éléments, si ce n'est un « air dévot et contrit » ou une bribe de conversation, pour identifier fermement les participantes et participants à la scène ; et de l'autre côté, il y a un effort d'isolement particulier par la volonté de nommer – et donc de *particulariser* – ces individus, dont on n'entendra plus jamais parler pour certains. Le jeu de l'anonymat néanmoins, associé à cette absence de détails pertinents (au profit de l'inutile), empêche bien évidemment de donner à ces figures fantomatiques une présence ou une dimension spécifique, à l'inverse des romans à clés qui fleurissent au XVIII^e siècle et dans lesquels l'auteur a pu jadis verser²⁰. Il y a cet effet, qu'un auteur ultérieur comme Flaubert exploitera par exemple, de déjouer l'efficacité narrative par un surplus déraisonné d'informations. L'empilement sans hiérarchisation, puisque ces descriptions se suivent sans ordre logique particulier sinon par le hasard du regard de la Marquise-spectatrice qui erre de figure en figure, empêche de voir une quelconque efficacité à cette narration. Celle-ci n'est qu'une addition d'événements disparates que rien ne relie, du point de vue argumentatif ou grammatical. Aucun connecteur logique ne prenant place dans cet extrait particulier, impossible de dire si tous ces événements se déroulent simultanément ou successivement et de construire, à proprement parler, une temporalité ou une consécution.
- 10 Ces éléments ont une influence enfin sur la vraisemblance de l'extrait, ce qui est peut-être le plus grand écart que Crébillon commet envers la narration oratoire en contexte épistolaire. L'auteur n'est pas étranger à cela et celui que l'on présente comme atteint d'une « manie de la concession²¹ » entortille volontairement les propos pour obscurcir la démonstration. Or, si l'on considère que « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement » pour reprendre une célèbre formule, rien ici n'est clair : et donc rien ne peut se concevoir. Ce portrait-charge, par cette description pesante, cette progression à thème éclaté²², donne non pas une « impression de vrai », mais bien une « impression de faux ». Tout se passe comme si la Marquise décrivait, et avait pris part, non à une véritable scène, mais bien à un tableau de genre ou à une nature morte. Si la narration, dans le cadre de l'épistolaire et de ce roman en particulier, est toujours théâtralisation de la réalité²³, la chose est ici poussée à tel point que le lien avec le réel n'existe définitivement plus. Il s'agit d'une représentation, et la Marquise est dès lors non pas actrice, mais bien *spectatrice*, comme elle le dit elle-même, de l'événement²⁴. Le terme nous semble particulièrement révélateur de cet écart de la narration vis-à-vis des règles qui devraient la régir. Il est vrai que dans ce milieu très particulier de la noblesse

de cour du XVIII^e siècle, jadis étudié en profondeur par Norbert Elias²⁵, l'art de la représentation ou du spectacle détermine l'essence même des rapports sociaux. Nous pouvons même jusqu'à interroger ce qu'implique le concept de « vraisemblance » pour ces personnages dont nous volons la correspondance, selon un jeu préfaciel bien connu du manuscrit trouvé et publié sans l'accord des épistoliers²⁶. Mais même en prenant en compte de cet aspect, la lettre donne l'impression d'une fabrication totale, et ne semble pas être le récit d'une véritable soirée mondaine.

- 11 Or, c'est précisément en cela que l'écriture révèle une forme de circularité, ou de repli sur elle-même, contaminant la portée de ce passage et, incidemment, les bornes de ce que nous avons identifié comme étant l'insertion narrative. Le cumul des écarts à l'encontre des règles de la *narratio* nous autorise à considérer l'exercice comme volontaire : la Marquise montre ainsi sa connaissance aigüe des mécanismes du récit en s'en détournant, et entretient ce faisant un jeu de séduction un peu avant la consommation de l'union²⁷. Mais cette trahison, assumée, de la construction narrative au sein de cette scène, installe comme un soupçon de notre côté et invite à changer de perspective : et plutôt que d'envisager l'insertion narrative comme prenant place au sein de la lettre et de la diégèse, il nous faut envisager celle-ci, dans son ensemble, comme une narration insérée en tant que telle et reconsidérer alors la portée de celle-ci.
- 12 Le roman épistolaire joue effectivement sur deux plans narratifs. Le premier est celui d'une « écriture du vrai », dans la continuité de modèles fameux comme les lettres de Balzac, de Voiture ou de la Marquise de Sévigné, d'une correspondance se présentant certes comme privée, mais que les usages du temps rendaient publique, au moins pour un cercle restreint d'amis et de membres de la famille, mais plus large que les épistoliers eux-mêmes²⁸. En ce sens, le détournement narratif que nous avons décrit se situe dans une stratégie littéraire spécifique, dans laquelle la narration insérée vient effectivement rompre un échange codifié. Mais à côté de cela, il convient d'observer également un second plan, celui de la fictionnalisation générale de l'échange. La parodie est telle, bien que brillamment dissimulée (jeu de dupes oblige), et l'intertextualité si riche et visible, qu'on doute que le lectorat s'y soit laissé prendre comme, jadis, pour les *Lettres portugaises*²⁹. Si nous prenons dès lors de la hauteur, et considérons ce que nous avons identifié comme second mouvement de la lettre comme une narration insérée dans le roman, au même titre que toutes les autres, c'est une tout autre analyse des schémas narratifs qu'il nous faut envisager.

2. « Comment être tranquille ! »

- 13 Les caractéristiques du roman épistolaire nous autorisent à envisager ce genre comme une sorte de « proto-feuilleton » dans la mesure où il se prête à une lecture fragmentée, partitionnée au regard des textes narratifs traditionnels, qui se prêtent davantage à une lecture continue et ininterrompue, sans ellipse explicite et signalée³⁰. Chaque lettre peut être envisagée, dans un roman comme le nôtre, comme une sorte d'épisode prenant place dans un développement plus vaste. Le roman de Crébillon combine deux dimensions, une première dramatique, puisqu'évoquant la façon dont la Marquise vivra son histoire d'amour avec le Comte, une seconde réflexive ou métaphorique, évoquant le quotidien de cette « société de spectacle » particulière qu'est la noblesse d'ancien régime. La lettre XIX se situe à la croisée de ces deux lectures, mais elle finit par

subordonner la description de cette soirée ennuyeuse à l'intrigue primordiale, rappelée en introduction, au début puis à la fin du second paragraphe. En ce sens, nous gagnons à envisager l'intégralité de la lettre comme une insertion narrative, par un changement de cadre énonciatif : ce n'est plus la Marquise qui cherche à distraire le Comte, mais Crébillon, auteur, qui cherche à instruire son lecteur. À proprement parler, ce télescopage narratif et interprétatif constitue un point nodal de la poétique générale de l'auteur. Tous ses textes gagnent, d'une façon ou d'une autre, à être envisagés de la sorte :

Crébillon veut un lecteur actif et intelligent, un amateur de cryptogramme qui réponde à son goût pour l'équivoque et le sous-entendu par le goût du déchiffrement³¹.

14 Cette remarque cependant s'observe à plusieurs échelles : à celle de l'intrigue évidemment, et des personnages qui peuvent, ou non, être des figures de la société du temps et donc les sujets d'un roman à clés qu'il nous faut déchiffrer³², mais plus largement dans la composition du récit, et ce au-delà des réseaux d'intertextualité qu'un œil sensible saura percevoir. Les *Lettres de la Marquise* sont un pastiche, mais un pastiche « au second degré » : c'est un exercice littéraire, celui du récit qui se donne pour vrai, puis qui se donne pour faux par un retour sur lui-même. On assiste dès lors à une opération de dimensionnement qui nous invite à reconsidérer l'insertion narrative d'un point de vue plus global : ce n'est pas le récit de la soirée qui se trouve inséré dans un échange épistolaire vrai ou vraisemblable ; mais la lettre elle-même qui s'insère, comme parenthèse secondaire, au sein d'un récit plus grand. Ces dispositifs d'insertion confèrent au recueil un « effet sautillant³³ » servant certes le propos poétique de l'histoire amoureuse en accélérant le quotidien de la relation et en éliminant (ou en faisant semblant d'éliminer) des lettres jugées peu intéressantes pour le lecteur ; mais ils élaborent également un discours plus général sur la société du temps et tirent le récit moins du côté moral que du côté politique, ce qui a été par ailleurs jadis reproché à l'auteur³⁴. Partant, et tandis qu'on nous présente une histoire sentimentale (« c'est toujours l'amour que l'on voit sous des formes différentes » nous annonce la lettre de l'éditrice fictive du texte), c'est aussi une analyse sociologique, dirons-nous par anachronisme, que nous avons sous les yeux. Si le roman d'amour demeure l'arc-boutant du projet, ces insertions politiques dessinent un projet parallèle dans un mouvement rappelant, lointainement, les *Lettres Persanes* de Montesquieu³⁵. En reconsidérant dès lors les choses sous cet angle, tout ce qui pouvait être perçu comme maladroit dans le récit de la Marquise devient au contraire particulièrement bien ficelé dans le récit de Crébillon. C'est en revenant sur notre interprétation première que le subterfuge se fait jour, comme si la circularité de la description et de l'interprétation, nous faisant remonter au début de l'extrait, faisait surgir des détails que la lecture initiale avait ignorés. Nous pouvons garder la même grille de lecture, et reprendre les critères de la narration cicéronienne (brièveté, clarté, vraisemblance) en changeant, cette fois-ci, notre projet de lecture : il ne s'agit plus de distraire le Comte, mais de nous distraire, nous, lecteur ou lectrice du texte.

15 Notamment, et si nous la considérons dans l'économie du roman, la lettre XIX fait partie des « lettres brèves » du texte (s'entend, sur le plan de sa longueur et non sur le plan rhétorique), lesquelles alternent périodiquement avec des missives plus longues. Elle a également cette caractéristique de ne pas se concentrer sur les relations entre les personnages principaux comme nous l'observions précédemment mais de développer un propos plus général sur l'amour, l'ennui et la noble société du temps. La brièveté de la lettre est donc davantage à prendre ici dans le sens de la démonstration opérée,

puisqu'elle opère une remarque d'ordre général à partir d'un récit, reproduisant ce faisant un schéma proche de la fable ou du conte moral³⁶. C'est par ce rapprochement avec ces formes dites « brèves » qu'il nous faut considérer l'empan de cette lettre spécifique, qui reproduit parfaitement leur schéma traditionnel : (i) justification amenant à la narration insérée (« Je ne vous ai pas vu hier [...] de sa sécurité ») ; (ii) narration courte (« Nous fûmes donc hier chez sa mère [...] le plus mauvais rôle ») ; (iii) effets sur la narratrice (« J'avais le plaisir de sentir [...] dans ce moment-là ! ») ; (iv) développement moral (« En vérité, je suis d'un babil bien extraordinaire [...] comment être tranquille ! ») et (v) conclusion (« Ah si... [...] ne l'être plus ? »). Quelque part, il ne s'agit pas tant ici d'une brièveté essentielle que d'une brièveté empruntée aux genres brefs : c'est par la reconnaissance de la forme que son bornage parvient à s'opérer. Les indices linguistiques invitent à cette analyse : la transition entre la première personne du singulier et du pluriel enclenche la narration ; le retour à cette première personne, qu'accompagne une rétrospection au passif (« j'étais aimée ») clôt celle-ci et embrase sur un développement moral, marqué par le retour sur l'acte d'écrire lui-même (« le babil extraordinaire ») et ses rôles dans le commerce ou le contrat amoureux³⁷ ; enfin, le retour au schéma de la correspondance par les formules consacrées du protocole épistolaire (« Adieu ») clôt une fois dernière ce parcours qu'un œil entraîné sait reconnaître par sa pratique des formes littéraires.

- 16 La brièveté, de la lettre comme celle du genre littéraire dont elle se réclame, produit ce faisant une clarté particulièrement forte de la narration par la codification de sa forme première. On appréciera notamment la façon dont la lettre est séquencée au moyen d'expressions en appelant à cet univers du conte. Les exclamations (« Quelle compagnie ! », « Que je vous aimais dans ce moment-là ! ») rappellent les expressions de surprise face au merveilleux ; le portrait-charge éclaté donne une sensation d'inventaire, courant, de même, dans les fables et autres récits merveilleux³⁸ ; la multiplication de superlatifs, et l'emploi régulier d'hyperboles diverses, peut certes être envisagée comme un stylème propre à Crébillon, voire à la correspondance libertine en général³⁹, mais elle appelle tout un imaginaire de l'*extraordinaire*, à proprement parler, qu'un lecteur saura facilement comprendre et décrypter.
- 17 Enfin, la vraisemblance est, partant, mise de côté compte tenu de cette intertextualité que l'auteur dessine puisque le conte, moral ou non, libertin ou non, s'émancipe du critère de vraisemblance pour proposer une autre vision du réel, un interstice dans lequel d'autres règles et d'autres dynamiques prennent place⁴⁰. On accepte, dès lors, les entorses à la réalité, la théâtralisation du propos que nous relevions précédemment, si ce n'est que ce n'est pas la Marquise qui serait spectatrice d'une pièce de théâtre qui reproduit, en les grossissant et en les déformant, des phénomènes réels ; mais le lecteur lui-même qui se retrouve dans cette position d'incrédulité devant la description d'événements en appelant davantage à la fantaisie et au merveilleux qu'à la peinture réaliste. L'humour, la parodie et les jeux d'intertextualité participent de ce recroquevillement et du degré de « vérité » que l'on associe à la description de la scène.
- Les parts respectives du vrai et du fictif sont devenues indiscernables. Indiscernable également le degré d'adhésion aux valeurs que perpétue le langage parodié. L'humour va nécessairement proliférer à partir de la conscience, plus ou moins claire, de l'inadéquation du verbe et d'un réel devenu hypothétique⁴¹.
- 18 Ce qui se joue ici, c'est donc la mesure de l'efficacité rhétorique de la lettre selon qu'on se situe dans ou hors la diégèse. Pour les personnages, cette narration est peu convaincante, ou alors avec distance et cynisme ; pour le lecteur en revanche, elle est

brillante, à la frontière du merveilleux et de la description sans concession, et d'une ironie mordante. Il y a un effet de double niveau, qui nous fait nous interroger sur les relations profondes liant fiction et narration d'une part, fiction et histoire « réelle » de l'autre. On sait que ce lien était scruté en profondeur par les artistes à l'époque, c'était une véritable révolution culturelle qui avait lieu : on se rappelle notamment que Montesquieu avait été surpris, dans la préface des *Lettres persanes*, qu'on ait lu son texte « comme une espèce de roman », c'est-à-dire comme une fiction, une *contrefaçon* si nous reprenons le sens étymologique du terme, et non comme un témoignage. On évolue, peut-on dire, d'une conception plutôt mimétique de l'exercice à un univers « étanche » avec le réel : la fiction n'est « ni vraie, ni fausse, mais elle permet de superposer au monde réel un monde possible qui lui donne un relief particulier⁴² ». Chez Montesquieu, cette évolution s'incarnera dans l'adjonction, plusieurs années après la parution originale des *Lettres persanes*, d'un dispositif préfaciel recalibrant le projet de lecture ; chez Crébillon, elle se matérialise dans un jeu de double niveau ou un télescopage particulier des bornes du récit et de ses insertions, qui engagent des dispositions spécifiques d'interprétation.

Conclusions

- 19 Les conséquences de ces lectures circulaires, spirales même, sont intéressantes. Elles renvoient directement à la société de cour et illustrent notamment les faux-semblants que ses membres se doivent d'observer, la représentation constante et le non-dit, le fait d'« admettre ce qu'en réalité on combat⁴³ ». Ces effets de niveaux se croisent jusque dans l'ironie mordante de la Marquise qui, « tout en déchirant le prochain », assure sa supériorité sur celles et ceux qui faisaient de même, ne faisant donc nullement coïncider ses actions et ses actes : partant, elle qui est généralement décrite comme spectatrice de sa propre histoire⁴⁴ s'avère, les rares fois où elle peut effectivement prétendre à l'agentivité, décevoir les attentes.
- 20 Ce récit inséré remplit donc deux rôles : au premier degré, il fait partie des codes ludiques de la société noble du temps et se destine aux impétrants qui y retrouveront la distance affectée qui régit leurs échanges ; au second, il croque un monde éloigné du réel, comme la fable ou le conte peut l'être, et se présente comme une curiosité, Crébillon ouvrant une fenêtre sur un univers qu'il connaît certes, mais dans lequel il n'est pas toujours bien reçu et qu'il ne parviendra jamais vraiment à rejoindre, échouant à transformer « sa valeur littéraire en valeur sociale⁴⁵ ».
- 21 On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure ce type d'innovation et ce travail sur la fiction et le récit inséré ont participé à la marginalisation de Crébillon au regard de ses contemporains. Si l'ironie et le second degré faisaient bien partie des codes de représentation de ce monde et de cette littérature que l'on qualifie souvent de « libertine », la dimension morale ou moraliste que la critique moderne ajoute souvent à son œuvre est plus atypique. Il ne s'agit pas seulement d'un travail sur la forme du récit, sa *dispositio* ou son *inventio* pour reprendre des catégories rhétoriques : les *Lettres de la Marquise*, comme on l'a évoqué par l'intermédiaire de leur dimension intertextuelle, suivent des sentiers largement battus du paysage littéraire du temps et quand bien même seraient-elles plus parodiques que d'autres, l'exercice de transposition de la romance épistolaire à un autre milieu social n'était pas inédit⁴⁶. Plus atypique, en revanche, est ce traitement métatextuel (plutôt qu'intertextuel) qui

autorise une « lecture subversive opérée par le lecteur et qui échappe à l'épistolière⁴⁷ », sans que nous nous prononcions, faute d'informations particulières sur la genèse du texte et les intentions de l'auteur, sur le caractère accidentel ou non de l'entreprise⁴⁸. Que la démarche soit volontaire ou qu'elle soit la conséquence de l'écriture parodique des *Lettres*, qui imite trop bien ce phrasé particulier de ces nobles personnages, peu importe finalement : ce portrait sans concession de la société du temps est l'occasion d'une réflexion plus large sur le récit et sa valeur de vérité, son insertion romanesque, son efficacité générale. En ce sens, cette lettre XIX préfigure, entre deux traditions, les innovations littéraires qui marqueront l'époque romantique.

NOTES

1. Nous remercions Pascale Mounier pour sa relecture attentive.
2. Voir le résumé de la carrière littéraire de Crébillon fils, sous l'angle des genres auxquels il s'est essayé, que fait J. R. Joseph dans *Crébillon fils. Économie érotique et narrative*, Lexington, French Forum, 1984, p. 136-139, ainsi que J. Dagen dans *La Nuit et le moment. Le hasard au coin du feu*, Paris, Flammarion, 1993, « Introduction », p. 11.
3. F. Barguillet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 10.
4. Nous renvoyons notamment à J. R. Joseph, *Crébillon fils...*, *op. cit.* ; C. Dornier, *Le Discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994 ; A. Siemek, *La Recherche morale et esthétique dans les romans de Crébillon*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1981 ; et surtout, pour une approche de la « pensée » de l'auteur, à J. Sgard, *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 107-124.
5. Nous nous appuyons sur l'édition du texte faite par J. Dagen, *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****, Paris, Desjonquères, 2010. Cette édition a été établie à partir du manuscrit de 1739, qui est une version revue et corrigée de l'édition originale de 1732. L'orthographe a été modernisée, mais la ponctuation est d'origine, à de rares exceptions près. Nous n'en tiendrons cependant pas compte dans nos futures analyses.
6. Voir J. Dagen, *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****, *op. cit.*, « Préface », p. 11 : « [C]es libertins de système [sont] exercés à donner pour passion authentique un goût ou un caprice ». Sur cette question, nous renvoyons aussi à I. Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins : les *Lettres de la marquise de ****, les *Lettres de Fanni Butlerd*, les *Liaisons dangereuses* », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, dir A. Richardot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p.123-132 (et notamment p. 126-128).
7. J. Dagen, « Préface », *op. cit.*, p. 7-8.
8. Voir V. Géraud, « Les concessives de la Marquise », *L'Information grammaticale*, n° 127, 2010, p. 191-203 ; et I. Chanteloube, « Dire et ne pas dire : La concession au pied de la lettre dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** de Crébillon fils (1732) », *L'Information grammaticale*, n° 128, 2011, p. 45-50.
9. *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 204.
10. P. V. Conroy, *Crébillon fils : techniques of the novel*, Oxford, the Voltaire Foundation, 1972, p. 53 sq.
11. É. Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250. Bien que cette dichotomie ait été, à raison selon nous,

critiquée (par exemple par J. Feuillet dans « La théorie de Benveniste et l'organisation des systèmes verbaux », *L'Information grammaticale*, n° 26, 1985, p. 3-8), force est de reconnaître qu'elle fonctionne particulièrement bien... ce qui peut s'interpréter une fois encore comme un argument en faveur du pastiche ou de la parodie littéraire, l'écriture devenant « trop traditionnelle » pour ne pas éveiller les soupçons.

12. Cicéron, *De Inventione*, I, 28 : « *Oportet igitur eam tres habere res : ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit* ». Voir aussi M. Formarier, « La *narratio* chez Cicéron doit-elle être brève pour persuader ? », *Interférences* (<http://journals.openedition.org/interferences/6007>), n° 10, 2018, § 1-2.

13. J. Dagen, « Préface », art. cit., p.8.

14. *Crébillon fils : techniques of the novel*, op. cit., p. 74 (nous traduisons) : « *Crébillon is resisting the main current of eighteenth-century development in the novel, the growing awareness and use of 'realism', and the particular interpretation of what constitutes 'realism': the petit detail vrai (Diderot)* ».

15. Avant cette lettre, les lettres X et XII insèrent des récits évoquant le passé du Comte ; après celle-ci, c'est la célèbre lettre XL, dans laquelle la Marquise raconte toute son existence, que nous pouvons citer.

16. Nous n'incluons pas les références littéraires, nombreuses, que l'on trouve dans le texte et qui sont plutôt de l'ordre de l'intertextualité plus ou moins explicite, à l'instar du « je vous aimerais mieux infidèle que perfide » (Lettre XXVI), réécriture du célèbre vers de l'*Andromaque* de Racine ou de la référence à Céladon (*L'Astrée*) dans la lettre XLVIII. Pour une étude plus précise du travail parodique de l'œuvre, voir F. Gevrey, « Lectures à clés de *La Princesse de Clèves* au XVIII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 54, 2005, p. 191-203.

17. Pour une analyse de cet emploi particulier de l'imparfait, R. L. Wagner et J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 353 ; M. Goux et G. Callemein, « Les "questions de droit" dans *La coutume réformée* de Henri Basnage (1678). Analyse d'un dispositif explicatif », *L'Information grammaticale*, n° 164, 2020, p. 35.

18. Rappelons que pour Cicéron, la brièveté n'est pas à prendre selon un critère quantitatif, mais bien qualitatif : le narrateur doit « commencer où il faut commencer » et ne point donner trop de détails. Cicéron, *De Inventione*, I, 28 : « Elle sera brève si elle commence seulement là où c'est indispensable et si elle ne remonte pas aux faits les plus éloignés [...] », « *Brevis erit, si, unde necesse est, inde initium sumetur et non ab ultimo repetetur* [...] » (trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 84).

19. Voir J.-M. Adam, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 45 : « [T]out récit correspond certes idéalement à la définition minimale qu'on peut donner de la textualité : *suite de propositions liées progressant vers une fin* ».

20. On pense à *Tanzaï & Neadarmé*, faussement nommé parfois « L'Écumoire ». Dans ce texte, la « parabole amoureuse décrit une situation politique et religieuse, correspond au style figuré, ou allégorique, de la tradition catholique, et en particulier janséniste. [...] En réalité, les applications et allégories de *Tanzaï* sont indéchiffrables », selon J. Sgard dans *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, op. cit., p. 93. Cela n'a pas empêché l'œuvre d'être au centre d'une querelle avant même sa publication. Si on pense aujourd'hui que les rapprochements entre la fiction et l'actualité du temps sont fortuits, voire hasardeux, le doute demeure ; et cela n'est pas surprenant, compte tenu de la « poétique de l'ambiguïté » que développe l'auteur.

21. B. Fort, *Le Langage de l'ambiguïté...*, op. cit., p. 65.

22. Voir B. Combettes, « Thématisation et progression thématique dans les récits d'enfants », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 81 : « le thème d'une phrase contient plusieurs éléments qui seront utilisés [...] comme thèmes des phrases suivantes ». Ici, c'est la « compagnie », substantif collectif, qui fera office de point de départ de l'éclatement du thème.

23. Tant et si bien que la critique a parfois fait de la Marquise non « une » femme, mais « la Femme » dans tout ce qu'elle aurait de symbolique et, partant, de désincarné. Voir J. Dagen, « Préface », op. cit., p. 9 sq.

24. Cela n'est pas restreint à cet extrait, du reste, comme l'observe P. V. Conroy dans *Crébillon fils : techniques of the novel*, *op. cit.*, p. 19 (nous traduisons) : « la marquise, bien qu'elle soit la narratrice, n'a aucun contrôle sur l'histoire qu'elle raconte : elle ne voit pas comment celle-ci se développe et ne peut pas en prévoir l'issue », « [T]he marquise, although she is narrator, has no control over the story she relates: she does not see how it is developing nor can she predict its outcome ».
25. *La Société de Cour*, trad. P. Kamnitez et J. Étoré, Paris, Flammarion, 1985 [1^e éd. 1969].
26. Voir un extrait d'une lettre de Madame de M***, à M. de M*** : « Je viens de faire une découverte, qui me donne une joie sensible : j'ai trouvé dans les papiers du Comte de R***, les lettres de la Marquise de M*** ». Voir aussi J. Chupeau, « Remarques sur la genèse des "Lettres portugaises" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 69^e année, n°3/4, 1969, p. 513, à propos des *Lettres portugaises* : « [L]es *Lettres* masquaient leurs attaches littéraires en donnant l'illusion de l'authenticité. Mieux que la poésie, la forme épistolaire devait tenter la curiosité de ceux qui souhaitaient entendre [...] la voix de la nature. ».
27. Il semble que la première rencontre véritablement « physique » se déroule entre le huitième billet et la lettre XXIX. C'est d'ailleurs l'une des rares fois où l'auteur précise une intervention éditoriale : « On a supprimé ici quelques lettres » lit-on à la fin dudit billet, entre parenthèses.
28. Sur le cas de la Marquise de Sévigné, représentative de la façon du temps, voir C. Lignereux, *À l'origine du savoir-faire épistolaire de M^{me} de Sévigné. Les Lettres de l'année 1971*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 13.
29. Voir J. Sgard, *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, *op. cit.*, p. 72-74 et J. Dagen, « Préface », *op. cit.*, p. 17 et p. 35-37.
30. Cette continuité génétique et générique se lit, dès le XVII^e siècle, par la publication (et la rédaction, comme on le pense aujourd'hui) des *Lettres Portugaises* par le Comte de Guilleragues, directeur de la *Gazette de France* (voir J. Chupeau, « Remarques sur la genèse... », *art. cit.*). De plus, et même dans le cadre de romans segmentés en chapitre, les auteurs du temps employaient divers stratagèmes pour adoucir les bornes internes du récit et éviter des ruptures trop importantes au sein du texte. Voir M. Goux, « Commencer en continuant : du rôle des constructions détachées en -ant en tête de chapitre. L'exemple d'Oudin, de Rosset et de Vaugelas », *Scolia*, n° 34, 2020, p. 115-131.
31. J. Rousset, « La monodie épistolaire : Crébillon fils », *Études littéraires*, vol. 1, n° 2, 1968, p. 169.
32. Et ce même si, comme nous l'évoquions pour *Tanzaï et Neadarmé* plus haut, toute tentative interprétative est finalement vouée à l'échec : les figures comme les initiales de leurs noms ne représentent personne en particulier, et si on croit reconnaître ces formes, c'est parce qu'elles tendent à l'universalité et au modèle. Voir J. Dagen, « Préface », *op. cit.*, pour une réflexion générale appliquée à la figure de la Marquise.
33. « *Jumping effect* » selon P. V. Conroy dans *Crébillon fils : techniques of the novel*, *op. cit.*, p. 71.
34. L'histoire éditoriale de Crébillon est traversée par ces polémiques. Pour un récit détaillé de ses (més)aventures avec les autorités du temps, voir J. Sgard, *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, *op. cit.*, p. 121-124 et p. 199-218.
35. On notera d'ailleurs également, dans le texte de Montesquieu, ce balancement entre épistolaire et une « espèce de roman », pour reprendre la formule de la préface de l'édition de 1754.
36. Du moins, dans le sens classique du terme, comme le rappelle J. Sgard, *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, *op. cit.*, p. 119 : « à l'époque classique, il faut entendre souvent par "morale" une science des mœurs, et c'est bien là ce que Crébillon désigne sous l'expression de "tableau de la vie humaine" ».
37. Voir l'analyse qu'en fait J. R. Joseph, *Crébillon fils...*, *op. cit.*, p. 42-44.
38. Du moins, à l'époque classique : Crébillon s'installe en plein dans cette lignée merveilleuse. Voir C. Rousseau, *Les Enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIII^e siècle*, Thèse de doctorat de l'Université de Grenoble, 2013, p. 107-111.

39. Voir V. Géraud, « Les concessives de la Marquise », *op. cit.*, p. 33 : les deux aspects se cristallisant, notamment dans cette esthétique de la concession, puisqu'elle feint « d'admettre ce qu'en réalité on combat ». Voir aussi, dans cet article, la conclusion, p. 36-37.
40. Ce qui est à mettre en relation, une fois encore, avec le style général de l'auteur et sa « manie de la concession », la concession pouvant se définir comme la présentation et le rejet simultanés d'une réalité alternative. Voir V. Géraud, « Les concessives de la Marquise », *op. cit.*, p. 33-34.
41. J. Dagen, « Préface », *op. cit.*, p. 36.
42. C. Beyssade, « Fiction et contrefactuels », *Littérature*, n° 123, 2001, p. 84.
43. V. Géraud, « Les concessives de la Marquise », *op. cit.*, p. 33.
44. Voir P. V. Conroy, *Crébillon fils : techniques of the novel*, *op. cit.*, p. 19.
45. J. Sgard, *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, *op. cit.*, p. 88.
46. Avant les *Lettres de la Marquise*, on pense aux romans de Boursault tels les *Treize lettres d'une Dame à un Cavalier* (1699) qui seraient une « version bourgeoise » des *Lettres portugaises*. Voir A. Montandon, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 228-230.
47. *Ibid.*, p. 235.
48. *Ibid.*
-

AUTEUR

MATHIEU GOUX

CRISCO, EA 4255