



Le rire de Crébillon

Jean Oudart



Édition électronique

URL : <http://recherchestravaux.revues.org/269>
ISSN : 1969-6434

Éditeur

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2005
Pagination : 113-125
ISBN : 0151-1874
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Jean Oudart, « Le rire de Crébillon », *Recherches & Travaux* [En ligne], 67 | 2005, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/269>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Le rire de Crébillon

Une des rares anecdotes relatives au jeune Claude Crébillon éclaire son caractère et notre propos : c'est Louis Sébastien Mercier qui la donne dans le *Tableau de Paris* en 1788 :

Il regardait la tragédie française comme la farce la plus complète qu'ait pu inventer l'esprit humain. Il riait aux larmes de certaines productions théâtrales, et du public qui ne voyait dans tous les rois de la tragédie française que le roi de Versailles. Le rôle du capitaine des gardes, tantôt traître, tantôt fidèle, selon la fantaisie du poète, le faisait surtout pâmer de joie. Il s'informait exactement de qui le jouait. C'était son acteur favori pour le plaisir facétieux qu'il lui causait.

L'anecdote est significative : Claude Crébillon aimait rire ; plusieurs témoignages l'attestent, ses bons mots aussi¹ ; non seulement du temps où il fréquentait les coulisses des théâtres, les cafés et les « sociétés badines », mais trente ans plus tard encore, à la table du fermier général Pelletier dont les soupers passent, selon Marmontel, pour avoir été très gais². Crébillon y imagina par exemple, avec Sterne, l'auteur de *Tristram Shandy*, l'idée d'une brochure où chacun ridiculiserait les œuvres de l'autre afin d'assurer leur publicité, signe que le sens commercial et la complicité ludique d'un partenaire nourrissaient encore sa gaieté en 1764. Palissot évoque pour son compte les soirées de la « Société des dîners du Caveau » où le père et le fils Crébillon, trente ans plus

1. Le cardinal de Bernis rapporte : « Le marquis de Ximénès qui était accusé d'avoir l'haleine forte, consultant Crébillon sur une tragédie de sa façon, lui demanda comment il ferait mourir le héros de sa pièce : "Empoisonnez-le, dit Crébillon, cela vous est plus aisé qu'à personne" » (*Mémoires*, I, p. 95). Casanova à son tour raconte « qu'un homme s'était approprié des vers de Crébillon qui dit alors qu'il avait fait ces mêmes vers, mais qu'il se pouvait que l'autre les eût faits aussi » (*Histoire de ma vie*, Paris, Laffont [Bouquins], t. II, p. 182).

2. « À ce dîner (de Pelletier) les têtes les plus folles étaient Collé et Crébillon le fils. C'était entre eux un assaut continué d'excellente plaisanterie. » Marmontel, *Mémoires* (éd. J. Renwick, t. I, p. 171). Plus généralement pour les renseignements biographiques se reporter à J. Sgard, *Crébillon Fils, le libertin moraliste*. Paris, Desjonquères, 2002.

tôt, rivalisaient d'esprit et de plaisanteries. Le jeune Claude y côtoie acteurs, actrices, chansonniers, faiseurs de vers et de bons mots, écrivains et hommes du monde qui échangent sarcasmes et piques spirituelles dans une atmosphère de franche gaieté :

Chacun des convives était tour à tour, l'objet d'une épigramme ; l'épigramme était-elle jugée juste et piquante, le patient buvait un verre d'eau à la santé de son censeur. Était-elle injuste ou niaise (c'était leur mot), le verre d'eau servait de punition au censeur, tandis que les autres convives portaient gaîment la santé de l'auteur.³

On y plaisante, on y improvise des refrains bouffons, on y trousse des couplets qui culbutent plaisamment les pouvoirs, les hiérarchies, les genres nobles. On affuble les serveurs du nom d'une pièce de la Comédie française qui vient de tomber :

Cassius et Victorius, Tragédie sainte du feu La Grange, fournit deux noms. Le premier garçon fut appelé pendant près d'un mois, Cassius, le second, Victorius.⁴

C'est dans cette atmosphère exubérante et irrespectueuse que le jeune Crébillon se complait des années durant, et fait son apprentissage. Il loge longtemps chez Romagnesi, s'associe avec lui et quelques autres pour parodier le style grandiloquent des opéras et des tragédies de l'époque (mises à part celles de son père et de son protecteur Voltaire). Il fournit le théâtre de la Foire, aide pendant près de dix ans les comédiens italiens à composer leurs couplets en vers, trousse avec aisance des « ponts-neufs », et passe maître dans l'art du dialogue, même s'il refusera toute sa vie de reconnaître le moindre texte de théâtre. C'est cette fantaisie désinvolte de lettré, cette propension à s'amuser de tout et de tous, sans arrogance ni cynisme⁵, mais avec la complicité joyeuse et spirituelle d'un cercle d'amis, dont nous voudrions retrouver l'esprit et la manière dans une œuvre à l'aspect ludique certain.

On devine l'espièglerie de Crébillon dès ses titres, car quel sens donner de prime abord à *Tanzai, Ah quel conte!*, *La Nuit et le Moment*, *Le Hasard du coin du feu*? Le titre qui aujourd'hui nous paraît le plus abracadabrant, si du moins il est de lui, *Les Amours de Zéokinizul, roi des Kofirans*, est aussi le moins opaque (Louis XV, roi des Français), tandis que d'autres, à l'énoncé simple ne se laissent pas facilement réduire, comme *Le Hasard du coin du feu*. Quelle importance a ce feu dont une didascalie nous dit qu'il faut le « raccommode »?

3. Laujon, *Œuvres choisies*, IV, Paris, 1811, p. 225-230, cité par H. G. Funke, *Crébillon Fils, als Moralist*, Heidelberg, G. Winter, 1972.

4. *Id.*, p. 228.

5. Sur ce plan, il faut distinguer le rire de l'auteur, du persiflage souriant mais agressif de ses libertins.

Est-ce une simple allusion au rigoureux hiver 1742, dont il est question dans le texte ou est-il métaphorique de l'amour qu'il faut aussi savoir accommoder selon la philosophie de la marquise? *Tanzaï et Néadarné*, comme beaucoup de titres se réfère aux noms des personnages principaux, mais ils sont autrement plus sibyllins qu'*Héloïse* ou que *Virginie*. Et quel titre incongru que *Ah quel conte!* Quel sens donner au mot « conte »? Genre littéraire ou « fatras de fables absurdes »? Quelle valeur donner à l'exclamation? Marque d'approbation enthousiaste ou condamnation définitive? Que signifie à son tour le sous-titre: « conte politique et astronomique »? Qu'un autre état du texte nomme « conte politique et ridicule »? Pourquoi *La Nuit et le Moment* est-il qualifié de « dialogue » et *Le Hasard du coin du feu* de « dialogue moral »? Quelle différence entre les deux? Et d'ailleurs qu'y a-t-il de « moral » dans *Le Hasard* ou dans *Le Sopha*? Sans parler de ces titres moins inattendus, mais menteurs, comme *Les Heureux Orphelins*, qui sont orphelins mais guère heureux, ou de celui, à transformation, qui selon l'éditeur et l'intérêt donné à l'analyse de l'amour ou à la satire politico-religieuse, s'appelle tantôt *Tanzaï et Néadarné*, tantôt *L'Écumoire*?

Les sous-titres, quand ils existent, font pareillement sourire. Si le titre *La Nuit et le Moment* reste mystérieux et poétique, il s'accompagne d'un second: *Les Matines de Cythère*. Il ne s'agit pas de « matinées » comme des éditeurs pressés l'ont cru, mais de la cérémonie religieuse qui oblige le fidèle à se lever en pleine nuit pour aller prier à la chapelle. Étant de Cythère ces matines-là orientent notre pensée vers un autre devoir nocturne, celui que Rousseau évoque dans ses *Confessions* pour dire qu'il n'aurait pas été un bon mari chez les musulmans. Et c'est bien ce dont se plaint le libertin Clitandre, ce rite d'amour auquel il est obligé de sacrifier à chaque rencontre sous peine de perdre sa réputation d'homme à bonnes fortunes. On connaît sa réponse à la demande d'une maîtresse qui veut savoir pourquoi il a couché avec Araminte: « Je suis poli, moi. » Si l'on songe, de surcroît, combien de pièces de la Foire, que connaît bien Crébillon, évoquent le pèlerinage de Cythère comme un voyage en pays de gaillardise⁶, on est à peu près sûr que ces *Matines* sont faites pour orienter notre attention vers la gaudriole, et balancer par leur joyeuse audace ce que pouvait avoir de gracieux et d'énigmatique le titre principal.

Son génie comique éclate en inspirations diverses: songe, romans épistolaires de toutes sortes, pseudo-mémoires, contes orientaux, féeries satiriques, chroniques scandaleuses, dialogues moraux, etc. Crébillon refuse de s'ancrer

6. Une dizaine de pièces de la Foire ou de comédies italiennes entre 1713 et 1730 évoquent en ce sens-là le « pèlerinage de Cythère ».

dans un genre, et ceux qu'il pratique, loin d'être purs, associent souvent des systèmes incompatibles. *Tanzaï* est à la fois, et pour faire bref, une allégorie burlesque de l'actualité politico-religieuse, une réflexion gaillarde sur la fidélité en amour, un « récit de formation » et un texte à clés; *Le Sopha* est à la fois un conte oriental et un « art d'aimer »; *Ah quel conte!* mêle l'allégorie historique au conte de fées; *La Nuit* et *Le Hasard du coin du feu* se présentent comme des dialogues, mais impossibles à mettre en scène; *Les Heureux Orphelins* comme un roman sentimental qui vire au libertin; les *Lettres de la Duchesse* un roman moral qui évite d'être moralisateur; quant aux *Lettres athéniennes*, elles mêlent la politique et la guerre au ^ve siècle avant J. C. à la galanterie Régence, en entrecroisant anecdotes, récits, lettres d'amour, discours politiques, maximes, portraits, en un vrai « puzzle » épistolaire⁷.

On devine dans l'arrière-plan de chaque œuvre, des modèles dérisoirement détournés: contes des *Mille et une Nuits* ou *Contes de fées*, *Dialogues des Hommes célèbres*, *Lettres portugaises*, roman à la manière de Challe ou de Marivaux, etc.; et dans la subversion des genres, une volonté d'explorer de nouvelles pistes, à l'exact opposé du principe d'imitation classique; bref, le contraire de ce que faisait papa. Il s'agit toujours d'une nouvelle façon de traiter de l'amour, en dehors des formes qui avaient été jusqu'alors privilégiées et de déboucher sur des formes nouvelles, expérimentales et drôles: comme *Ah, quel conte!* dont la féerie extravagante se termine en une sorte de comédie musicale grâce à une longue romance chantée sur une suite d'airs connus. Ce qui semble alors original, c'est moins la philosophie qui sous-tend cette pensée, moins même l'anecdote ou l'intrigue, que la façon de les rapporter, et de révéler dans ces formes renouvelées, le gouffre qui sépare la matière de son traitement: mélange inattendu des inspirations et des styles dont l'intérêt est de laisser s'exprimer le plaisir d'une invention sans contrainte et sans règle.

D'où les compositions désinvoltes et déconcertantes des contes et des romans: Crébillon annonce dans la préface des *Égarements* « une histoire des travers et retours d'un homme de condition »; mais il ne livrera que le début, laissant dans l'ombre « le retour » à la vertu du libertin grâce à « une femme estimable » dont on n'est pas sûr de savoir qui elle est. Il annonce à ses amis trois *Dialogues des Morts* et n'en produit que deux⁸, écrit deux versions successives du *Sopha*, et trois de *Ah quel conte!* tandis que les *Heureux Orphelins*, héros d'un roman éponyme en quatre parties, sont oubliés dès la fin du tome I^{er}. L'auteur qui donne souvent l'impression de ne pas suivre un plan préétabli, étend ou rac-

7. L'expression est de V. Costa et G. Holzle, (*OC*, t. IV).

8. Correspondance de Mme de Graffigny (t. V, p. 411) citée par A. Principato (*OC*, t. II, p. 476).

courcit ses récits de façon imprévisible, doublant la place donnée au récit de l'infidélité de Néadarné, après celle de Tanzaï, ou n'hésitant pas à interrompre pendant deux chapitres ce même roman pour parodier Marivaux. Ces effets de déséquilibre sont évidemment trop nombreux pour ne pas refléter une frondeuse désinvolture.

L'organisation en livres et chapitres est du même acabit : les trois parties des *Égarements* bien que suivant un strict récit linéaire ne coïncident pas avec des divisions en chapitres. Celle du *Sopha* ne correspond à aucune logique stricte, tel chapitre comportant la « fin d'une aventure, et le commencement d'une autre » et tel autre étant « le même à quelque chose près, que le précédent⁹ ». Le seul texte qui soit organisé en scènes comme une comédie classique est *Le Hasard du coin du feu*, mais la scène V représente à elle seule en volume le double des quatre premières. Quant à l'idée de signaler au lecteur par un astérisque celles des *Lettres athéniennes* qu'il peut à la rigueur se dispenser de lire, elle paraîtrait bouffonne si elle ne révélait la conscience qu'a l'auteur du vent qu'il a tourné.

Le choix de formes nouvelles permet une grande souplesse d'organisation : le dialogue de *La Nuit et le Moment* actualise des récits insérés dont on pourrait augmenter le nombre, sinon l'ordre de passage porteur de sens, comme le fait Lesage d'une édition à l'autre du *Diable boiteux*. La technique de la double perspective des *Heureux Orphelins*, des trente et un points de vue des *Athéniennes* (c'est le nombre de correspondants !), les récits gigognes du *Sopha*, de *Tanzaï*, de *Ah quel conte!* se prêtent à de semblables surprises. Il y aurait aussi beaucoup à dire des textes qui se terminent sur une fin incertaine comme *La Nuit et le Moment*, qui sont tronqués comme *Les Égarements*, ou *Les Heureux Orphelins*, ou offrent même des dénouements variables selon les éditions, comme c'est le cas pour *Ah quel conte!* On voit cette fois la fin heureuse et conventionnelle de la première édition faire place dans un état ultérieur à un abandon de l'histoire en pleine action : démarche assez rare d'un texte qui passe ainsi paradoxalement de l'achevé à l'inachevé et révèle la provocante ironie de l'auteur face au lecteur habitué aux fins édifiantes.

Car Crébillon n'obéit guère au principe de cohérence : c'est aux sujets les plus sérieux (l'Accommodement de la bulle *Unigenitus* et le jansénisme) ou aux problèmes politiques les plus délicats (mariage de Louis XV avec Marie Leszczyńska) qu'il réserve les formes les plus extravagantes de ses contes. La figure phallique de l'écumoire n'ayant guère à voir avec une bulle papale, l'instrument de cuisine qui se transforme en sexe hypertrophié aussi inefficace qu'encombrant une nuit des noces, et que par ordre royal il faut avaler,

9. *Le Sopha*, chap. XIII et XII.

est franchement obscène ; or, étant tactiquement inefficace puisque d'application difficile, elle ne fait que renforcer la part de fantaisie du conte. L'obscénité, énorme, est gratuite : pur plaisir comique, donc. Il en est souvent de même pour les « plus fous et les plus déraisonnables contes de fées » ; la fantaisie narrative débridée, parfois incohérente, y joue à plein, comme ce goût du mélange hétéroclite qui culmine dans le bal de (basse)-Cour de *Ah quel conte !*

La fantaisie traditionnellement attachée aux contes orientaux ou de fées fait bien vite place aux extravagances franchement loufoques et à l'irrespect : Dans une géographie de bazar (île Babiole, île Jonquille, île des Cousins), autour du personnage central de Tanzaï « appelé Hiaouf-Zélès-Tanzaï à cause de sa grande beauté », une multitude de fées : fée Concombre, fée Moustache, fée Tout-ou-rien, fées souvent bien émancipées, comme fée Coquette « fort alerte sur les beaux garçons », lourdement lestées de travers humains comme Roussa Blaffarda la jalouse, ou Barbacela qui a couché avec le grand-prêtre Saugrenutio, etc. ; puis des génies, génie Jonquille, génie Plus-vert-que-Pré, le Prince des Cormorans, le prince Polidamour, le roi Cocapuchullm, le Patriarche, le Grand Singe qui « ne cesse de se mordre la queue, et de se gratter la fesse gauche », des chouettes « mises très galamment », Hinhohu-Yalucha, qui établit la mode des moustaches carrées, Rimachou qui abolit le potiron sacré, à moins que ce ne soit l'inverse. Dans telle île les hommes ne s'occupent que de « pompons et de madrigaux », la distinction honorifique consiste en une « culotte d'ours garnie de marrons d'Inde », un « manteau de peau de canard et une aigrette de papier marbré ». Ici la mode est de loucher, là de se faire « remonter la bouche aux yeux ». Les traditions du conte sont chamboulées, moquées, les chars des contes de fées traînés « par deux limaçons » qui fendent « les airs avec une rapidité surprenante » ; et la tradition libertine tout aussi bien : « l'épingle du déshabillé [...] vint à sauter », « la jarretière mal attachée... tombe », et le conte finit, ou plutôt commence, par un mariage, ou plutôt par un fiasco la nuit des noces qui est à l'origine de la quête amoureuse.

Cette fantaisie frôle la provocation : « ingénieuses ordures » a-t-on dit de *Tanzaï*, à cause de ses attaques contre le papisme et le fonctionnement fantasmagorique de la monarchie française, ou du risible portrait de Stanislas sous les traits d'une autruche, et sa cour transformée en volatiles parce que Marie Leszczyńska (dans *Ah quel conte !*, la princesse sera une oie) passait dans les libelles d'opposition pour avoir les pieds palmés, et que cette accusation n'allait pas déplaire à la dédicataire du conte, reine d'Espagne, dont le ressentiment remontait à la répudiation de l'Infante initialement promise à Louis XV¹⁰.

10. R. Jomand-Baudry (*OC*, t. III, p. 279).

À chaque fois Crébillon choisit une forme paradoxale : conte de fées pour traiter de haute politique, dialogue mondain pour traiter des scènes de lit, monodie épistolaire pour les duos d'amour, Antiquité grecque pour cadrer le catéchisme libertin de l'époque Louis XV.

Quant au fond, ce qui intéresse Crébillon dans ces enquêtes renouvelées sur l'amour, c'est évidemment moins ses formes convenues dont il se moque, que ses surprises, ses détours, ses paradoxes qu'il s'amuse à révéler : « quiétisme de l'amour » dans les *Égarements* ou *La Nuit*, infidélité des époux dès avant le mariage dans *Tanzaï*, part du pulsionnel dans la délicate rêverie du *Sylphe*, travestissements animaliers des rapports amoureux dans *Ah quel conte!*, effets physiques de « la sympathie des âmes » dans *Le Sopha*, empire du « moment » un peu partout ; le message principal étant que l'amour ressemble à tout sauf à ce qu'en avait dit jusqu'alors la littérature. Du coup on est en droit de se demander s'il n'est pas présent là où on l'attendait le moins, comme par exemple dans la façon folâtre de retaper un lit, à la fin de *La Nuit*¹¹.

Les intrigues, elles, sont de toutes sortes : tantôt réduites à l'extrême, comme celles des *Dialogues* où l'on devine dès les premiers instants que Clitandre couchera avec Cidalise et Célie avec le comte. La surprise vient de ce que ce n'est pas au niveau de l'intrigue qu'il y aura surprise : Clitandre ne prend pas grand risque à pénétrer déjà déshabillé dans la chambre de Cidalise ; il finira bien par coucher. Tantôt s'entrelacent deux histoires qui n'ont aucun lien entre elles (imposition de la bulle *Unigenitus* et retardement du mariage de Tanzaï et Néadarné). Tantôt encore le déroulement arbitraire d'un récit linéaire dépend moins du respect aux Annales invoquées comme source dans la préface de *Ah quel conte!* que des caprices successifs et contradictoires du narrateur.

Souvent l'auteur prend plaisir à laisser croire que son texte est gouverné par le hasard plutôt qu'il ne répond à une obligation interne : les échanges entre le vizir Moslem et ses auditeurs soulignent cet aspect ; certaines didascalies de *La Nuit* et du *Hasard* aussi. La disposition du texte semble alors gratuite, et la nécessité interne disparaît, au profit d'un arbitraire d'auteur. L'impression est que la suite du texte a été choisie parmi plusieurs, et qu'elle pourrait tout aussi bien zigzaguer autrement. Ou bien encore la disposition est paradoxale : les *Lettres athéniennes* contiennent un roman d'apprentissage libertin, mais construit à l'envers, puisque Alcibiade commence par réussir l'entreprise de séduction la plus difficile, et finit sur une série d'échecs¹². Dans

11. C'est l'idée de J. Sgard dans l'édition de poche de *La Nuit*.

12. Voir à ce propos l'analyse de V. Costa et G. Holzle (*OC*, t. IV, p. 290).

le même ordre d'idées, l'ultime lettre de *La Duchesse* oblige le lecteur à réviser complètement son interprétation des cinquante-huit missives qui précèdent. Même les *Dialogues* ou les romans dont le dénouement est prévisible ne font pas exception ; simplement l'arbitraire s'est déplacé, et le suspens de l'intrigue est remplacé par un progressif épaississement des personnages : Mme de Lursay ou Cidalise acquièrent dans leur abandon à la dernière page des *Égarements* ou de *La Nuit* « une sorte d'innocence¹³ » et de grâce, que ne laissait pas présager ce qu'on savait d'elles au début. Le rire à l'ultime page se fige alors en un sourire énigmatique, façon Joconde.

Ces compositions inhabituelles sont d'autant plus dérangeantes que d'autres rapports inattendus émergent, échos et clins d'œil, répétitions de structures ou de situations à l'intérieur d'un même texte ou jeu de continuité d'un texte à l'autre : *Lettres de la Duchesse* revisitant celles de *la Marquise*, marquise du *Hasard* correspondant à « la femme estimable » attendue depuis la préface des *Égarements*¹⁴, lettres de Chester remettant en question l'histoire de Mme de Suffolk, infidélité de Néadarné répétant, mais différemment, celle de Tanzaï, récits des conquêtes de Clitandre cheminant de concert avec la chute de Cidalise, etc. Établissement de rapports donc, mais pas là où on les attendait, et rarement de la manière prévue. Rien de plus étranger au lecteur de Crébillon que l'attente récompensée, le chemin le plus court, le rapport évident, le comique prévisible. On comprend là encore que le rapprochement naïf des rois de tragédies et du « roi de Versailles » l'ait fait rire aux larmes.

R. Jomand et J. Sgard ont montré à propos des contes que les clefs étaient souvent indéchiffrables parce que brouillées. Certes, derrière Saugrenutio, le grand-prêtre, la fée Concombre, Taciturne, ou le roi Autruche se cachent des acteurs politiques ou religieux de première importance et aisément reconnaissables comme le souhaitait le public d'époque, mais cela ne suffit pas pour rendre les « applications » absolument fiables, car elles conviennent souvent à plusieurs personnages à la fois¹⁵, ou évoluent selon les éditions, voire les chapitres. Les traits hétérogènes brouillent alors les pistes. Même le lieutenant de police s'y perdait, paraît-il. Ces « effets de clefs¹⁶ » ont cette particularité d'exciter le rire du lecteur plutôt qu'ils ne satisfont sa curiosité. Ainsi *Tanzaï*

13. L'expression est de J. Dagen dans son introduction aux *Égarements* (Paris, Garnier-Flammarion).

14. C'est la thèse de Th. Viart dans sa *Convention de l'amour-goût chez C. Crébillon* (Oxford, Voltaire foundation, 1999).

15. R. Jomand dit ainsi que Taciturne est « à géométrie variable » : c'est Diderot, Maupertuis, La Mettrie, Maurepas, le duc de Richelieu, le duc de Bourbon ou simplement un petit maître (*OC*, t. III p. 699, n. 12).

16. L'expression est de J. Sgard (*OC*, t. I, p. 264).

et *Néadarné* traite-t-il de l'Accommodement dans un raccourci généralisateur, sans précision de date ni de faits¹⁷. *Ah quel conte!* fait bien allusion au mariage de Louis XV et aux aventures rocambolesques du roi Stanislas, mais les clefs sont rendues incohérentes, et presque impensables par l'énormité d'une féerie de basse-cour. Prudence politique? peut-être, mais une fois encore, goût de la facétie irrespectueuse. Car l'inadéquation partielle des clefs ne leur a rien ôté de leur force comique. Elles participent au même genre de divertissement que la présentation de *Tanzai et Néadarné*, donné comme traduction chinoise d'un texte japonais, tiré lui-même du chéchianien disparu, « traduit très imparfaitement » en « hollandais, puis en latin », puis en vénitien, « jargon difficile à entendre » pour quelqu'un qui « n'a étudié que deux mois l'italien », sous un « maître français qui n'avait été à Rome que six semaines »! Un rire à vous empêcher de retrouver vos clefs.

Quant aux rapports impertinents avec le lecteur, ils ne sont pas sans rappeler ceux que le joyeux convive entretenait avec ses compagnons, et le besoin qu'il avait de leur présence pour encourager sa verve. Notons d'abord qu'il est peu d'œuvres où le lecteur soit aussi présent, comme destinataire des préfaces, des didascalies, des interpellations directes des dialogues, peint aussi dans certains personnages-auditeurs, ou provoqué dans certains titres de chapitres¹⁸. Comme au temps où il se gaussait de la crédulité du public de la Comédie française, Crébillon prend à partie dans ses préfaces la naïveté de son lecteur, le moque, le chahute. Pour preuve que cette humeur ludique ne le quitte jamais, citons la préface des *Lettres de la Duchesse*, son avant-dernier ouvrage et de loin le plus sévère, le seul où la vertu de l'héroïne soit sauvegardée – ce qui a causé sans doute son échec auprès du public, mais c'est une autre affaire. Or, en dépit de son sujet sérieux et de sa date tardive – Crébillon a dépassé la soixantaine – cette préface participe de la même désinvolture moqueuse que celle de *Tanzai*, des *Égarements*, et de beaucoup de préfaces romanesques du XVIII^e siècle. Dans le paragraphe d'ouverture, il dénonce le poncif du hasard à l'origine de la découverte des lettres, hasard derrière lequel tant d'auteurs de pseudo-mémoires s'étaient souvent retranchés, puis il engage une discussion sur le récent succès des romans de Richardson, s'intéresse au sexe de l'écrivain(e), se gausse de l'éternelle question de l'authenticité des lettres, s'appesantit sur les défauts de l'écriture féminine (longueurs, jargon, abondance des parenthèses, phrases insuffisamment coupées, etc.) qui sont précisément ceux qu'on lui reprochait, et, comble de plaisanterie, s'y

17. Voir l'introduction à *Tanzai* (OC, t. I, p. 250).

18. *Le Sopha*: chap. V: « Meilleur à passer qu'à lire »; chap. VI: « Pas plus extraordinaire qu'amusant »; chap. XVI: « Qui contient une dissertation qui ne sera pas goûtée de tout le monde »; chap. XIX: « Ah tant mieux. »

présente comme un « commençant », un débutant, en la matière : c'est se moquer du monde, en se moquant de soi-même.

Surtout, Crébillon inaugure dès ses premiers textes un système qu'il utilisera quasiment tout le temps, et qui consiste à donner au lecteur plus de perspicacité qu'aux personnages eux-mêmes : on sait avant elle, que Mme de R. a envie de coucher avec le Sylphe, que la marquise est amoureuse de son interlocuteur quoi qu'en disent ses lettres, que Meilcour ou Mme de Suffolk succomberont aux charmes de la séduction, et cela nous amuse de le deviner bien avant les premiers intéressés. Toute l'œuvre module cette course à la perspicacité entre personnages et lecteur ; sauf que, lorsque le lecteur est bien persuadé d'être plus malin que le personnage, un nouveau doute s'instaure en lui : à peine a-t-il compris – et c'est vite fait – que Cidalise en dépit de ses dénégations, a décidé de coucher avec Clitandre, qu'il s'aperçoit que cette même affranchie est peut-être sur le point de tomber amoureuse pour de bon. On n'en est pas tout à fait sûr, mais ce n'est pas impossible, cela reste ambigu. Du coup, le lecteur met en doute sa propre clairvoyance et finit par rire d'avoir peut-être eu des idées un peu courtes.

C'est évidemment dans les œuvres à dimension orale ou dramatique que Crébillon tire le plus visiblement les ficelles de la marionnette-lecteur. On salue sa présence ; il est l'objet d'une amicale complicité. À plusieurs reprises, il se trouve directement projeté en scène : dans *Le Hasard du coin du feu*, il est houspillé à propos du feu dont il était question dans le titre :

Comme il y a des lecteurs qui prennent garde à tout, il pourrait s'en trouver qui seraient surpris, le temps étant annoncé si froid, de ne voir jamais mettre du bois au feu, et qui se plaindraient avec raison de ce manque de vraisemblance dans un point si important [...]. (HCF, p. 656)

Il est rappelé à l'ordre, comme chez les burlesques, au niveau des didascalies : « Le lecteur aura ici la bonté de prendre que c'est à lui qu'on fait cette question », on l'invitera même à co-inventer une suite :

Comme tout le monde peut n'avoir pas la façon de Clitandre de lever les doutes, ceux de nos lecteurs à qui elle pourrait ne point paraître commode, en prendront une autre, comme par exemple de *faire dire* à Clitandre les plus belles choses du monde et tout ce qu'ils croiront de plus fait pour rassurer une femme en pareil cas. (NM, p. 579)

D'une façon plus perfide, Crébillon se joue de lui, quand les hémistiches de l'alexandrin déclamé dans un contexte de dévergondage (le Clitandre de *La Nuit* est en train de lutiner Cidalise dans son lit)

Mais ô cruel amour ce sont là de tes coups (NM, p. 608)

font remonter pour l'un au *Zaïre* de Voltaire et pour l'autre au *Rhadamiste* de

Crébillon Père: hommage irrévérencieux aux deux protecteurs. On flairer le même genre de piège dans le vers d'Ovide mis en exergue du même dialogue :

Haec legite, Austeri, crimen amoris abest

Lisez censeurs rigides, il n'y a point ici d'amour criminel. (NM, p. 529)

car le vers ne figure pas chez Ovide. Volontaire tromperie sur la marchandise cette fois, dont on peut imaginer qu'elle fait la joie du faussaire.

On assiste à d'autres irruptions comiques du réel en plein texte, non plus sous forme d'examen de passage imposé au lecteur, mais d'autoflagellation ironique quand le narrateur fait allusion, dans la huitième partie de *Ah quel conte!* au médiocre accueil que le critique Raynal venait de réserver à la parution des premières parties¹⁹, ou quand un personnage des *Égarements* juge ironiquement le style du début du roman²⁰. Cette fois ce n'est plus le camouflage, dans une féerie orientale, de faits ou de personnages d'actualité, qui fait rire, mais à l'inverse, l'irruption du réel au milieu de la fiction, à la manière du personnage de Woody Allen qui traverse l'écran dans *La Rose pourpre du Caire*... C'est aussi incongru mais aussi efficace que des alexandrins disséminés dans un roman²¹, ce que Crébillon ne néglige pas de faire non plus.

Dans les contes, même désinvolture à l'égard du lecteur appelé à participer. On lui assigne un rôle actif, et quelquefois plusieurs, entre lesquels il peut choisir; le sultan et la sultane du *Sopha* et de *Ah quel conte!* sont des personnages qui en commentant la manière du récitant, miment les différentes possibilités d'accueil. Pour faire vite, au sultan les réactions de l'auditeur crédule, balourd, à la sultane celles du lecteur plus subtil, «elle a le goût délicat». L'adhésion naïve au merveilleux, ou au contraire la prise de distance critique, ainsi réparties entre les deux auditeurs, invitent le lecteur à se faire une opinion sur sa propre façon de réagir à la nouvelle conception des contes. Mais en même temps l'opposition des goûts entre la sultane et le sultan reflète un affrontement conjugal, voire un antagonisme des sexes. Le couple n'est guère assorti, et la querelle de ménage fait partie du récit. Or, aucun de ces deux plans n'est à exclure; les deux interprétations coexistent et interfèrent. Jamais décidément le message de Crébillon ne s'imposera comme univoque. On devine encore son rire sous cape.

Qu'en est-il alors de son libertinage? D'abord loin d'avoir existé, «l'extrêmement bonne compagnie» est à la fois idéalisée et de pacotille. Ni les dialogues ni les romans ne sont une relation exacte du siècle. Il n'existe pas plus de clefs à appliquer à Clitandre ou au duc du *Hasard* qu'il n'y a d'hôtel de

19. *Ah quel conte!* Huitième partie chap. X.

20. *Les Égarements* (OC, t. II, p. 159).

21. «Comblé de ses faveurs, et accablé d'ennui», *id.* p. 185.

Meilcour ou de Lursay à Paris²². L'auteur a bien pris soin de distancier par des noms de convention plusieurs de ses couples, de les faire se mouvoir dans des décors de théâtre, de les plonger dans des situations de farce, comme celle qui consiste à entrer nu dans le lit d'une coquette en lui promettant qu'on sera sage.

C'est alors que sa jubilation atteint son paroxysme : elle s'exprime dans la dextérité des formules gazées ou au contraire triviales, les bons mots des personnages, le paradoxe de situations cocasses. Aucune limite à son imagination, car ce qui l'intéresse dans l'évocation du vice raffiné, ce n'est pas le vice, mais les excès du raffinement. Il peint le libertinage parce qu'il est plus drôle à peindre que le vice. Il est vrai qu'à côté de Crébillon, Sade qui le condamne, est d'un barbant!... Le libertinage mondain consiste à faire entrer l'indicible dans une prose décente, à sourire des audaces et des situations scabreuses ; il exige de la virtuosité, du double sens, de l'ironie. Ce libertinage-là s'appuie moins sur le sérieux d'une « philosophie moderne » nuancée dès qu'elle est énoncée²³, que sur un rire partagé, et c'est à cause de ce rire qu'il choisit d'en traiter. Il joue alors de l'alliance des mots, de l'ambivalence des termes, s'appuie sur un vocabulaire de substitution, use de formules élégantes ou assassines dont il est sûr qu'elles feront la joie du lecteur :

Sa bouche lui refusait encore tout, qu'il ne lui restait presque plus rien à lui défendre. (AQC, p. 386)

Il érotise toutes sortes de vocabulaires ingénieusement détournés (celui de la physique, de la chevalerie, de la haute romancie, du droit...), fait dire au langage codé le contraire de ce qu'il paraît, tout en acceptant, *in fine*, d'évoquer en termes délicieusement obscènes, quoique suspendus, l'acte sexuel :

tu pénètres... tu accables... mon âme... (NM, p. 593)

et même d'en tirer une moralité, à la condition qu'elle soit farce :

On doit apprendre aux femmes à ne pas laisser mettre quelqu'un dans leur lit si légèrement. (NM, p. 576)

Il semble au total que Crébillon ne prend jamais la plume sans laisser transparaître un peu de cette gaieté fantasque qu'il aimait partager avec ses amis. Même les œuvres les plus appliquées portent d'une façon ou d'une autre la marque de cette connivence. Certes il ne s'agit pas de le réduire au rôle de

22. Pour plus de nuances, voir Gilot et Rustin : introduction aux *Égarements* (OC, t. II p. 24).

23. *La Nuit et le Moment* (OC, t. II, p. 542).

« joyeux convive », d'autant qu'il n'a rien fait pour laisser de lui ce souvenir. Mais le succès des lectures publiques qu'il fait de ses œuvres et qu'atteste la correspondance de Mme de Graffigny, sa confiance dans le jugement de ses pairs²⁴, son attachement pour le fol ami Collé durant toute sa vie, sa présence avérée dans tant de coulisses, cabarets, cafés, cercles, salons, son ennui d'en être privé lors de son long séjour impécunieux à Sens militent pour faire de lui, non un créateur ombrageux, mais un nostalgique de la complicité joyeuse et créatrice des sociétés qu'il n'avait cessé de fréquenter. Longtemps sa verve s'était limitée aux théâtres, puis aux convives du « Caveau » ou de la « Société du bout du banc » ; elle avait éclaté au grand jour avec la publication de contes dont l'irrespect lui valut de sérieux avertissements du pouvoir, dont un exil forcé de trois mois à trente lieues de Paris ; elle s'affina enfin dans l'expression allusive et décente de scénarii qui ne l'étaient pas, et où abondent encore allusions et clins d'œil pour initiés du même monde. À chaque fois, le même plaisir facétieux est perceptible, rappelant le mélange de spontanéité et de convivialité qui avaient fait la gaieté des « sociétés badines ».

Les provocations du parodique, l'ironie distanciatrice des contes, les soubresauts débridés des récits, la malice des changements de ton ou de niveaux de sens, les chausse-trapes tendues au lecteur, et jusqu'aux silences amusés au moment du « Moment », tous ces écarts hors norme et ces éclats de bonne humeur, rappellent le rire qu'avaient provoqué chez lui, à l'aube de sa carrière, la fadeur d'une certaine littérature sentimentale et la myopie d'un public qui confondait art et réalité. Ils révèlent surtout cette jubilation de l'écriture qui suffit à distinguer Claude Crébillon d'autres auteurs plus appliqués dans l'expression de la galanterie, ou plus impliqués dans le libertinage systématique.

PS : J'allais, mon cher Serroy, oublier un dernier éclat de rire, le seul aussi qui soit involontaire, et que j'extraits de la *Préface aux Lettres de la Duchesse* :

Quant au temps où ces lettres ont été écrites, le nom de Chirac qui s'y lit prouve invinciblement qu'elles sont de ce siècle.

Certes, j'ai un peu arrangé la citation, mais pas où l'on pourrait croire²⁵.

24. Voir en particulier la correspondance de M^{me} de Graffigny (7 janvier 1743).

25. On peut avoir l'exacte citation en se reportant à la page 34 du t. IV des *Œuvres complètes* de Crébillon, Paris, Classiques Garnier, 1999-2002.