

La Monodie épistolaire : Crébillon fils

Jean Rousset

Volume 1, numéro 2, août 1968

Roman et théâtre au XVIII^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500016ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500016ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rousset, J. (1968). La Monodie épistolaire : Crébillon fils. *Études littéraires*, 1(2), 167–174. <https://doi.org/10.7202/500016ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1968

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LA MONODIE ÉPISTOLAIRE : CRÉBILLON FILS *

jean rousset

On sait que le XVIII^e siècle découvre et pratique en tous sens les ressources du roman épistolaire ; il y voit un moyen propre à capter l'émotion immédiate et les vibrations momentanées de la sensibilité. Il procède à un élargissement de l'expression subjective en littérature ; le lieu de l'événement se déplace vers le for intime et le temps de l'action se concentre sur l'instant vécu. L'auteur disparaît derrière le narrateur chargé d'écrire à sa place ; ce personnage écrivain (ou simplement écrivain) réfléchit la réalité selon son optique singulière, d'autant plus déformante ou fragmentaire que c'est habituellement une passion qui tient la plume.

De toute façon, qu'elle soit émue ou observatrice, cette conscience située, et souvent immergée, est notre seul moyen d'accès à l'univers du roman ; elle nous le donne au fur et à mesure qu'elle l'enregistre et le pense en l'écrivant ; elle est le livre, un livre qui semble se construire et se vouloir lui-même.

Bien entendu, la correction du point de vue personnel et des restrictions de champ qui en résulte est toujours possible, il suffit que l'auteur-éditeur introduise d'autres points de vue, par le moyen de correspondants supplémentaires ; corrections à leur tour partiales et rectifiables à l'infini. Les romanciers du XVIII^e siècle ne s'en privent pas ; les plus connus des romans épistolaires sont ceux qui organisent des réseaux d'échanges multiples et entrecroisés : les *Lettres persanes*, premier exemple important, puis *Clarisse* et *Grandison* de Richardson, enfin *la Nouvelle Héloïse*, les *Lettres athéniennes* de Crébillon, les *Liaisons dangereuses*...

Ce n'est pas à ces grandes polyphonies que je veux m'attacher ici, mais à la seule formule monodique ; des *Lettres portugaises* à *Werther* et à *Obermann*, du cri solitaire au quasi journal intime, elle a prouvé sa fécondité. Crébillon fils y a contribué par deux ouvrages,

* La partie centrale de cet essai a servi de préface à une réédition des *Lettres de la Marquise* à la « Guilde du Livre », Lausanne, 1965.

trois même si l'on y joint *les Heureux Orphelins* qui relèvent d'un système hybride. Le plus remarquable, ce sont les *Lettres de la Marquise de *** au comte de **** (1732).

Les Lettres de la Marquise

Cet ouvrage dense et subtil appartient donc au groupe des romans monodiques ; nous lisons d'un bout à l'autre le texte d'un seul et même personnage. Cette formule comporte des variantes ; par l'une de ses pentes, la forme épistolaire peut glisser vers le journal intime ; cette situation se rencontre rarement au XVIII^e siècle¹. L'époque est au contraire portée au dialogue, elle fait valoir les vertus transitives de la lettre, naturellement dirigée vers un destinataire sur lequel elle s'efforce d'agir ; on s'explore, on se scrute, mais sous les yeux d'autrui, ce qui altère la nature de l'introspection et gauchit le portrait qu'on trace de soi-même. Ainsi s'institue un monologue impur, sur lequel ne cesse de se profiler l'interlocuteur absent.

Tel est le cas des *Lettres portugaises* et des *Lettres de la Marquise*, qu'il faut citer côte à côte, tant le souvenir des premières est présent dans les secondes ; ce sont deux œuvres sœurs et les deux chefs-d'œuvre du roman épistolaire à personnage unique. Mais on ne les rapprochera que pour mieux les distinguer, comme deux nuances d'une même couleur. Ici et là, une seule voix, une voix féminine, se profère pour dire une passion également monotone et malheureuse, et éprise de son malheur.

La différence est dans le degré de présence de l'amant. La Portugaise s'adresse à un absent, qui ne répond pas ; elle est condamnée à la solitude, au solipsisme, sa voix résonne dans le vide ; toujours renvoyée à elle-même, elle ne parle plus que pour elle seule et elle finit par préférer sa passion à l'être aimé.

Il en va tout autrement chez Crébillon ; dans les *Lettres de la Marquise*, le monologue n'est qu'apparent, il est la face visible d'un dialogue dont l'autre face demeure cachée ; ce dialogue existe, l'échange est cette fois réel, les deux partenaires communiquent, se rencontrent, se voient en tête à tête, mais on ne nous livre qu'une partie du dossier, nous ne lisons que les lettres de la jeune femme ; nous savons que ces lettres atteignent leur destinataire, que celui-ci répond, mais ces réponses ne sont jamais reproduites. On assiste à un duo dont on n'entend qu'une voix ; la partie se joue à deux personnages, on n'en voit qu'un sur la scène. Il en résulte de

¹ *Pamela* et ses imitations (certains romans de Madame Riccoboni), plus tard *Werther* et sa postérité.

curieux effets de réalité voilée ; ce qui est caché ne cesse de manifester sa présence ; car ce partenaire invisible n'est pas l'absent des *Lettres portugaises*, il n'est pas davantage le destinataire inerte et hors jeu de *Werther* ou d'*Obermann*. Tout au contraire, s'il agit dans la coulisse, son action est permanente et impérieuse ; il est l'être aimé, jalousement aimé, dont chaque geste, chaque mot importe à l'héroïne. L'amoureuse est tout entière suspendue à l'interlocuteur silencieux ; elle ne voit que cet être que nous ne voyons pas ; elle tend l'oreille vers cette voix que nous n'entendons pas, mais que nous écoutons à travers elle. La fonction de l'épistolière est d'émettre, de recevoir, puis de réfléchir jusqu'à nous les ondes invisibles que nous ne percevons pas directement.

Une lecture indirecte

Ce roman ne livre donc qu'une partie de l'histoire qu'il raconte ; mais ce qu'il dérobe est inséparable de ce qu'il montre ; la moitié de l'œuvre est exclue du texte que nous lisons, elle est cependant incluse dans notre lecture. C'est un effet remarquable de la forme épistolaire à voix unique : nous avons à reconstituer la part manquante. Ces lettres du comte que nous ne pouvons pas lire, nous les déchiffrons dans les réponses de la Marquise ; elles sont là, filtrées, décomposées, reprises au détour d'une phrase, insérées dans une réplique : « vous me vantez vainement l'amour et ses plaisirs ». La riposte suppose l'attaque, la dénégation implique l'insinuation ; sous le filigrane de ce qui est dit, on discerne ce qui n'est pas dit. Nous sommes invités à deviner, à recomposer, à construire le tout à l'aide de la partie, à imaginer le Comte à travers la Marquise. Crébillon veut un lecteur actif et intelligent, un amateur de cryptogrammes qui réponde à son goût pour l'équivoque et le sous-entendu par le goût du déchiffrement. Rien ne pouvait mieux convenir à ces fins que la forme épistolaire telle qu'elle est ici pratiquée.

Mais aurons-nous jamais le mot de l'énigme ? Cet homme caché qui commande la destinée de l'héroïne, sommes-nous assurés de le connaître ? Nous devinons en lui l'homme à bonnes fortunes, brillant et vain, habile à séduire, pressant puis évasif, capricieux et volage, amoureux exigeant mais intermittent, plus indifférent et léger que pervers, au fond dénué de sensibilité véritable. Faut-il, pour compléter ce portrait incertain, lui attribuer quelques traits de ces roués qui ne manquent pas dans les autres romans de Crébillon, et qui eux nous sont mieux connus, parce qu'ils sont présentés directement ? le Versac des *Égarements*, l'Alcibiade des *Lettres athéniennes* ou le jeune lord corrompu des *Heureux Orphelins* ? Ce serait peut-être le noircir à l'excès. Mais comment savoir ?

Toute désabusée qu'elle est, parfois jusqu'à la lucidité, la Marquise est amoureuse, son regard grandit son objet. Il est dans la nature de ce livre de nous laisser sur une incertitude. Notre unique témoin est ce témoin passionné et prévenu, l'épistolière ; verre déformant ou écran de fumée, elle est notre seule source d'information. L'homme aimé nous apparaît toujours à travers des mots de tendresse ou de reproche ; ce personnage central du roman n'est pas seulement invisible, il est condamné à demeurer pour nous un mystère.

La rédactrice masquée

Il y a en revanche un personnage qui ne nous échappe pas, ou qui ne devrait pas nous échapper, puisqu'il parle sans cesse et que la suite de ses paroles constitue le livre, c'est l'héroïne. Dans un roman par lettres tel que celui-ci, sa fonction est celle de narratrice, une narratrice qui écrit sous nos yeux, qui pense à haute voix devant nous. Lisant en même temps qu'elle écrit, nous sommes installés en elle, nous n'avons d'autre point de vue que le sien. Nous est-elle cependant tout à fait transparente ?

Voilà encore un caractère propre au roman par lettres, et au roman de Crébillon en particulier. À la différence des formes qui confinent au journal intime, la série épistolaire proprement dite se rédige sous le regard d'autrui ; et la Marquise est d'autant moins une rédactrice solitaire que le partenaire aimé est un adversaire, qu'il faut d'abord tenir à distance, ensuite retenir, reconquérir. Loin d'être une confidence ouverte, la lettre devient une arme, tantôt défensive, tantôt offensive, dans une joute serrée ; chez Crébillon comme plus tard chez Laclos, une correspondance amoureuse est un épisode de la guerre des sexes. L'héroïne ne risque pas un mot dont elle ne mesure l'effet probable ; elle n'écrit pas pour ouvrir son cœur, mais pour le masquer ; chaque phrase est une parade autant qu'un aveu. Même si toutes ces manœuvres la révèlent et sont toujours des aveux déguisés, il reste que la lettre simule autant qu'elle déclare.

C'est là une seconde cryptographie : après la réfraction, dans le texte, des lettres et propos du Comte, le discours de la Marquise comporte encore tous les travestissements d'une pensée qui se couvre. Ce livre subtil doit se lire comme un palimpseste. Mais ce n'est pas tout.

Cette amoureuse, qui se défend d'abord d'aimer, se connaît-elle bien elle-même ? Derrière ce qu'elle énonce, nous devons souvent lire tout autre chose, ce qu'elle ne dit pas et ne peut pas dire, pour la simple raison qu'elle l'ignore, ou ne le connaît qu'obscurément. Après les mensonges concertés, le masque involontaire. La passion

naissante se traduit par toutes sortes de mouvements inconscients. C'est un trait commun à Crébillon, à Marivaux et à Prévost que le cœur ému ne se connaît pas lui-même. Au début de sa correspondance avec le Comte, la Marquise envoie lettre sur lettre pour protester qu'elle n'aimera jamais : « je ne veux point aimer » (1^{re} lettre), « quoique je ne vous aime point . . . » (2^e), « ne vous obstinez pas à vouloir être mon amant » (3^e), « la seule chose dont je puisse vous assurer, c'est que je ne vous aime pas, et que sans doute je ne vous aimerai jamais » (4^e), etc. Elle le reconnaîtra plus tard : « à force de vous écrire que je ne vous aimais pas, je vins enfin à vous écrire que je vous aimais. » En ces circonstances, c'est elle-même qu'elle trompe plus encore que son interlocuteur, qui, lui, semble voir clair et redouble ses assauts. Écrire si constamment qu'on n'aimera pas est déjà un aveu ; par le seul fait de son existence, et de son envoi, la lettre est un acte d'amour, elle engage dangereusement. Quand l'épistolière imprudente s'en avise, il est trop tard, elle subit sa passion et elle continue d'écrire pour la dire, pour l'entretenir. Sa correspondance est dès lors le reflet d'une liaison tourmentée ; plus que le reflet, un moyen de pression sur l'amant qui se dérobe ; ici encore, chaque lettre est un acte et, quoi qu'elle dise, un nouvel aveu ; dans cette phase de la liaison comme dans ses commencements, l'héroïne déguise ses sentiments, mais maintenant elle le sait, il lui arrive même d'en convenir : « ma raison, révoltée contre une passion si déraisonnable, masquait quelquefois mes mouvements ; je croyais vous haïr . . . Et je vous écrivais que je ne vous aimais plus ! Et vous le croyiez ! Est-ce avec la passion qui me dévorait qu'on exprime bien l'indifférence ? *Vous aurais-je écrit*, si je n'avais pas pris en vous le même intérêt ? » (63^e lettre).

La passion et la lettre

Crébillon s'est fait une réputation d'auteur léger, voire scandaleux. Il la doit à la place qu'il donne à ces formes éphémères de l'amour, qu'on appelait alors « caprice » et « goût », dans des ouvrages qui sont les réussites d'un certain rococo littéraire : *le Sopha*, *la Nuit et le moment*, *le Hasard du coin du feu* ; de ces jeux de surface, de la virtuosité des séducteurs mondains il a fait la théorie en même temps que la critique dans *les Égaréments du cœur et de l'esprit*, dans *les Heureux Orphelins*.

En revanche, avec les *Lettres de la Marquise* dès ses débuts, comme plus tard avec l'Aspasie des *Lettres athéniennes*, avec la duchesse des *Lettres au Duc de ****, Crébillon ouvre son œuvre à la passion, celle qui subjugue une fois pour toutes, celle dont on vit et dont on meurt ; ainsi fait la Marquise. Ce sont toujours des

femmes qui, chez Crébillon, s'offrent en sacrifice, vouées corps et âme à de brillants libertins qu'elles adorent et méprisent. Une passion douloureuse qui ne rencontre qu'un « goût » : c'est le thème conducteur de ces trois ouvrages ; à ce thème, l'échange épistolaire, forme romanesque du duel, se prête à merveille. L'auteur y met face à face, pour qu'ils s'y affrontent en un combat inégal, les deux types humains que son œuvre entière n'a cessé de scruter : un amour vrai et fatal aux prises avec un sentiment incertain et trompeur. À cet amant invisible, livré aux rencontres et aux plaisirs de la société avec laquelle il se confond, l'héroïne oppose un amour qui l'occupe tout entière et la voue à l'analyse de ses mouvements intimes. C'est elle qu'elle regarde, tout au long de ce monologue pour deux ; le monde extérieur, le mari, quelques comparses n'y interviennent que furtivement, et toujours en fonction de l'unique, de l'obsédant souci. On est loin des *Lettres persanes* qui n'avaient de regards que pour cette société dont la Marquise, elle, se désintéresse. Son seul intérêt, c'est son amour, qu'elle revit en écrivant : « J'ai passé une partie de la nuit à vous écrire, c'est ainsi que je m'occupe lorsque je ne vous vois pas ». La Marquise et ses semblables justifient de la sorte la lettre toujours recommencée, signe d'une passion contrainte par l'indifférence ou l'infidélité du partenaire à se replier sur elle-même.

Il y avait eu, à la fin du XVII^e siècle, des théoriciens de la lettre amoureuse pour le dire : le style de la lettre, c'est « le style du cœur » ; or, « le cœur pense sans fin² ». Ici encore, la forme épistolaire sert les desseins d'un auteur qui vise à restituer « les mouvements du cœur », ses écarts, ses revirements, ses incohérences. Par exemple, Crébillon juxtapose deux lettres qui se contredisent : « Je ne vous aime plus » (lettre 25) et : « qu'il est difficile de haïr ce qu'on aime » (lettre 26) ; ou bien ce sont, d'un instant à l'autre, des différences de température, de brusques passages du tendre au sec, du vif au lent, qui transcrivent les variations d'un être tour à tour enchaîné et révolté, entraîné et lucide, cédant à ses impulsions pour ruser ensuite avec lui-même ; il faut des ruptures et des alternances pour simuler la démarche accidentée d'une sensibilité émue. La structure discontinue du roman par lettres, quand les lettres sont brèves et fréquentes, est conforme au rythme d'une passion tourmentée.

Les cassures, les déchirures ainsi obtenues dans le tissu narratif sont encore accentuées par l'insertion, entre certaines lettres, de « billets », rapides messages utilitaires en rapport immédiat avec l'existence quotidienne des amants, ainsi que par l'incohérence

² Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres* . . . , Paris, 1683, pp. 47 sq. Cf. aussi *Clélie*, t. II, p. 1147 et la Préface de *la Nouvelle Héloïse*.

interne des lettres elles-mêmes, aux moments de plus grand trouble ; le désordre du discours dit alors l'intensité et le désarroi du sentiment. Ces variations s'inscrivent cependant à l'intérieur d'une monotonie volontaire, d'une mélodie soutenue qui est celle d'une fidélité, d'une obstination : un même sentiment éprouvé par le même personnage et proféré par la même voix, « c'est toujours l'amour que l'on voit sous des formes différentes ». Multiplicité des vibrations le long d'une mélodie uniforme, tel est l'effet de la composition monodique chez Crébillon.

Un amour strictement épistolaire

Il reprendra, vers la fin de sa carrière, après en avoir essayé d'autres, la formule de ses débuts : le roman à correspondante unique, mais en la conduisant à l'extrême de ses virtualités, et de façon d'autant plus provocante qu'ont paru entre temps les grandes symphonies à voix multiples de Richardson et de Rousseau ; il s'agit des *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de **** (1768). La symétrie des titres relie entre elles les deux tentatives.

La nouvelle rédactrice, qui date ses premiers messages de Paris, ne tarde pas à quitter la capitale pour s'établir de façon à peu près continue à la campagne. Sa principale occupation semble être de répondre aux lettres que lui envoie de Paris le Duc de ***, célèbre par ses bonnes fortunes. Ici encore, nous ne lisons que les réponses de l'épistolière assiégée par l'intermédiaire de la poste³. Je n'ai pas à revenir sur les caractères constants de ce duo pour une seule voix, j'en retiens seulement ce qui le distingue des *Lettres de la Marquise* : la duchesse se montre de la dernière sévérité, elle n'accorde rien, pas même la permission de parler d'amour ; estime, intérêt, amitié, mais rien de plus ; et elle s'en tient au seul commerce écrit ; aucun tête-à-tête dans les intervalles ; il ne se dissimule rien cette fois derrière l'écran des paroles, que ces autres paroles émanant du lointain correspondant ; pas d'autre événement que le jeu épistolaire lui-même, réduit à sa pureté la plus rigoureuse.

Survient la rupture, signifiée par la Duchesse, qui se tait pendant deux années. Au terme de ce complet silence, elle reprend la plume pour une dernière et longue lettre dans laquelle on lit une réinterprétation de toutes les lettres précédentes ; c'est une confession enfin sincère de ce que furent ses sentiments réels : sa passion, violente dès le premier regard, sa décision de ne rien laisser paraître, de ne jamais rien céder, sa fuite loin de Paris pour éluder toute occasion de faiblesse ; un personnage de Crébillon n'a pas

³ À l'exception des lettres 52 à 55, qui émanent de tiers.

d'autre ressource contre l'inévitable surprise des sens. La malheureuse s'est permis une seule complaisance, ses lettres, qui furent son unique bonheur, et son aveu secret ; à l'abandon sensuel et à la présence effective que cette austère amante se refuse, elle a substitué l'étreinte abstraite, l'amour écrit de l'échange épistolaire : « une manière de vous trouver moins absent ».

Cette grande passion négative se conclut logiquement par le refus d'épouser le Duc qui lui offre le mariage et par un adieu définitif à celui qu'elle continuera d'aimer à distance, et désormais dans le silence, un silence qu'on pressent désolé. Il semble que Crébillon ait voulu faire sa *Princesse de Clèves*, mais en éliminant, conformément aux habitudes de son temps, ce héros nécessaire qu'était, chez Madame de Lafayette, le mari. Il y était contraint plus encore par la forme même de la monodie qu'il a faite si intimement sienne ; la correspondance unilatérale exclut tout autre personnage que l'épistolière et son destinataire. Celle qui parle, celui à qui l'on parle : dans l'air raréfié de ce monologue sévère, nul autre ne peut respirer ; le monde des vivants s'abolit dans l'inexistence, pour ne laisser face à face que l'amante et cet absent, désiré et refusé, qui n'est présent que dans sa pensée et dans son écriture. La solitude de la voix unique reflète la solitude de cette passion qui s'enferme en elle-même.

Université de Genève