

Yves Citton

(Université de Grenoble – UMR *LIRE*)

L'idiotie amoureuse : **tressage du récit et passion des fantômes dans les *Lettres de la Marquise***

Un premier survol des *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** de Claude Crébillon pourra laisser au lecteur contemporain une impression de frustration. Le problème n'est pas seulement que rien ne se passe dans le cours de ce récit languissant : on a pris l'habitude, depuis Flaubert, de valoriser les « romans sur rien ». La lassitude tient plutôt à ce que tous les affres au travers desquels passe la Marquise amoureuse nous semblent prédictibles – écrits à l'avance, déjà vus, *déjà lus*. Son refus initial de l'amour est voué d'emblée à céder à l'attrait du désir ; son bonheur éphémère n'a aucune chance de résister à ses prédictions de malheur ; sa complaisance à se rouler dans la fange des affects tristes paraît être la seule cause de l'échec d'une relation qui, sans cela, pourrait être parfaitement heureuse – elle aime le Comte, le Comte l'aime : où est le problème ?

Cette première impression de supériorité et de mépris que peut éprouver le lecteur contemporain envers l'idiotie de cette pauvre Marquise pourra certes céder le pas à une certaine admiration envers l'élégance et la virtuosité scripturaire avec laquelle le jeune auteur de 25 ans met en scène les tâtonnements aveugles de son héroïne. À elles seules, toutefois, les analyses purement techniques du savoir-faire scriptural tuent la littérature, plus qu'elles ne la révèlent. La force d'un texte littéraire tient à ce qu'il nous parle, à nous aujourd'hui, de ce qui nous touche, nous, aujourd'hui. En quoi cet interminable et ridicule ressassement d'une bouillie sentimentale obsolète peut-il nous toucher ? Comment lire les *Lettres de la Marquise* pour goûter ce ressassement, et pour en dégager des intuitions qui nous aident à vivre ? C'est une réponse possible à ces deux questions que vont tenter d'esquisser les pages qui suivent.

Quatre veines narratives

L'impression de *déjà lu* que nous laissent les *Lettres de la Marquise* tient à ce que le récit se nourrit d'au moins quatre veines littéraires qu'il tresse au fil de son développement. Passons-les brièvement en revue pour être en mesure de les identifier, mais surtout afin d'étudier le tressage savant et subtil qui s'agence entre elles.

1. *La veine libertine*. Rien ne serait plus trompeur que d'aplatir ce roman sur ce qu'on a pris l'habitude de désigner comme le « libertinage »¹. Ni la Marquise ni (probablement) le

¹ Je mets « libertinage » entre guillemets pour désigner la catégorie opératoire mais simpliste à travers laquelle nous avons pris l'habitude de lire certains textes du XVIII^e siècle, à l'aide d'oppositions entre « roman sentimental » et « roman libertin », « préciosité », « galanterie » et « libertinage », etc. Les meilleures analystes

Comte n'orientent leur comportement en fonction de principes « libertins ». Il n'en demeure pas moins vrai que tous les personnages du roman évoluent dans le monde qu'analyseront les *Égarements du cœur et de l'esprit* ou le *Sopha*, et que l'héroïne elle-même flirte avec des attitudes « libertines » presque jusqu'à la fin du récit. Cette veine libertine se caractérise par le fait de jouer avec les affects d'autrui, tout en assurant une mise à distance de ses affects propres, de façon à produire des effets de mise en scène diffusés dans la sphère (sociologiquement très étroite, mais symboliquement déterminante) d'un « public ». La logique libertine favorise le plaisir sensuel contre la passion sentimentale, la multiplication des conquêtes passagères contre la fidélité et la constance. La Marquise revêt le masque libertin lorsqu'elle fait miroiter ses prétendants et ses infidélités (possibles) pour stimuler le désir du Comte, lorsqu'elle envisage de « changer de système, en nous donnant carrière sur toutes nos fantaisies » afin de nous délasser de l'ennui de la constance (L33, p. 116), lorsqu'elle se vante de ses « conquêtes illustres » (L48, L62) ou de Ducs amenés « au chevet de son lit » (B15/16)². Ce sont toutefois surtout les jeux de domination et d'humiliation rapportés de son mari (L46, L47) qui témoignent le plus directement de cette veine libertine dans le roman.

2. *La veine racinienne.* Si les *Lettres de la Marquise* anticipent sur une littérature libertine encore largement à venir, elles reprennent toute une mise en scène du déchirement entre passion amoureuse et devoir de vertu déjà formulé par le siècle antérieur, en particulier à travers les romans de Madame de La Fayette et la tragédie racinienne. Plus que la Princesse de Clèves, c'est surtout le fantôme de Phèdre qui hante l'écriture de la Marquise : cette veine racinienne se caractérise par les appréhensions, la culpabilité et les remords que subit une femme mariée, fière de sa vertu et de sa raison, lorsqu'elle mesure l'attraction irrésistible que subissent son cœur et ses désirs pour un amour adultère, donc criminel et marqué du sceau du péché. Ce discours du déchirement entre vertu et passion traverse l'ensemble du roman, depuis le refus initial de donner au Comte autre chose que de l'amitié, jusqu'aux angoisses finales exprimées au seuil de la mort, où l'épouse infidèle n'est plus qu'un « objet d'horreur pour soi-même », « une infortunée qui se repent de ses fautes, qui les voit avec horreur, qui en sent tout le poids » (L70, p. 220). Qu'il s'agisse d'accorder un premier rendez-vous ou « les dernières faveurs », c'est une même interrogation lancinante qui taraude la Marquise : « le devoir est-il donc si faible contre l'amour ? Malheureuse que je suis ! osé-je bien me flatter encore d'un reste de vertu ? En ai-je assez pour vous fuir ? En ai-je même assez pour souhaiter d'en avoir assez ? » (L13, p. 75). Outre quelques alexandrins disséminés dans le texte, on trouve parfois des échos directement raciniens, comme lorsque la « pauvre Madame de la G*** », inconsolable de son abandon par son amant, « se couche après son départ, passe le reste de la journée et toute la nuit à soupirer et à s'évanouir » : « la lumière lui étant odieuse, elle fait tirer les rideaux de sa chambre », avant de « tomber encore dans une faiblesse qui fait tout craindre pour sa vie » (L55, p. 184).

ont bien entendu montré que tout un pan du « libertinage » inclut une forte nostalgie pour l'amour précieux et sentimental, comme c'est le cas dans les romans ultérieurs de Crébillon. Sur tous ces points, et pour une indépassable vue d'ensemble de son œuvre, précise, perçante et infiniment stimulante, voir Andrzej Siemek, *La Recherche morale et esthétique dans les romans de Crébillon*, Oxford, SVEC, n° 200, 1981.

² Les références renvoient au numéro de la lettre (L33) ou du billet (B15/16) suivi du numéro de page dans l'édition de référence : Claude Crébillon, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte R**** (1732), Paris, Desjonquères, 2010 (nouvelle édition). Rappelons que l'édition minutieusement critique des *Lettres* réalisée par Suzanne Cornand dans le volume I des *Œuvres complètes* (dir. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, 1999, réédition 2010) offre des notes explicatives et un relevé des variantes indispensables à toute étude sérieuse de ce texte.

3. *La veine portugaise*. Ce désespoir de l'amante abandonnée après avoir tout sacrifié à son séducteur (sa réputation, sa vertu, son âme) se branche directement sur un autre discours que Crébillon hérite du siècle précédent (et, à travers lui, des *Héroïdes* d'Ovide), celui de la Religieuse Portugaise dont les *Lettres*, rédigées par Guilleragues et publiées en 1669, constituent l'hypotexte le plus fréquemment évoqué des *Lettres de la Marquise*³. Cette tradition nous emporte, au-delà du déchirement entre le cœur désirant et la raison morale, dans une lyrique propre à la situation de la femme séduite, abandonnée, mais irrémédiablement amoureuse. Toute la seconde partie du roman est imprégnée des angoisses d'abandon projetées sur un amant qu'on soupçonne d'infidélités fugaces, de mariage définitif, d'éloignement, de refroidissement, de désamour, d'indifférence. Outre la situation d'abandon immérité, inacceptable et incompréhensible, cette veine portugaise se caractérise par le ton de la plainte larmoyante et du reproche criant : « ne m'avez-vous choisie que pour me rendre malheureuse ? [...] Ah, ingrat ! si vous m'aimiez comme je vous aime, qui aurait jamais pu vous arracher à moi ? » (L52, p. 176) ; « pouvez-vous m'abandonner, ingrat ! lorsque vous savez que je meurs pour vous ? » (L67, p. 213). Cette lyrique développe son rythme propre, qui scande l'ensemble du roman par une fluctuation incessante entre accusations d'ingratitude, brefs moments d'indulgence, retours fugaces d'espoir, et replongées dans les affres d'une douleur sans fond⁴. Même s'il n'atteint pas à la puissance lyrique proprement « éperdue » des *Lettres portugaises*, le roman de Crébillon exploite cette veine avec un talent certain : il faut non seulement apprendre à l'interpréter comme une variation tardive sur les *Héroïdes* ovidiennes, mais il convient surtout d'apprendre à écouter ces ressassements, ces retours de thèmes familiers, ces creux de vagues et ces paroxysmes plaintifs, sur le mode d'un solo de saxophone d'Albert Ayler ou de David S. Ware, à la fois *free* et répétitif⁵.

4. *La veine sylphique*. Enfin, sous ces trois registres largement évoqués par la critique crébillonienne, il convient de mettre en lumière aussi une quatrième veine, plus discrète dans ses manifestations, mais décisive pour l'architecture du roman, qui ne plaque pas les *Lettres de la Marquise* sur les œuvres ultérieures de l'auteur « libertin », mais sur le seul coup d'essai qu'il avait publié un peu avant ce roman épistolaire (et qui était souvent imprimé avec lui dans les éditions du XVIII^e siècle) : *Le Sylphe, ou Songe de Mme de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** (1730). Ce texte bref témoigne d'une rencontre – d'une illumination fugace dont le sous-titre suggère qu'il s'agit sans doute d'un simple rêve – qui présente au chevet de l'héroïne non pas un Duc libertin, mais un « esprit aérien », invisible et immatériel, qui lit dans son âme à livre ouvert, anticipe tous ses désirs et lui fait miroiter la perspective d'une satisfaction sans limite. À la suite d'un ouvrage de Montfaucon de Villars, reprenant lui-même (sur le mode ironique) une thématique formalisée par Paracelse, les sylphes ont envahi tout un pan de la littérature du XVIII^e siècle, figurant le fantasme d'un contrôle de nos pensées, de nos désirs et de nos comportements par des instances supérieures, attribuées parfois à des êtres surnaturels mais relevant plus souvent de machinations et de scénarisations

³ Gabriel de Lavergne de Guilleragues, *Lettres portugaises* in *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, éd. B. Bray et I. Landy Houillon, Paris, GF, 1983. Suzanne Cornand, dans l'Introduction à son édition des *Lettres de la Marquise*, a excellemment situé le roman dans cette veine littéraire, en montrant en particulier les échos frappants qui font parfois du texte de Crébillon un démarcage direct des *Treize Lettres d'une Dame à un Cavalier* de Boursault.

⁴ Les lettres 52, 57 et 68 illustrent bien cette fluctuation de l'âme et ces ballotements faits de contradictions (vous m'aimez // vous ne m'aimez pas), d'inconséquences (venez ! // ne venez pas !), d'emportements (je vous aime // je vous hais) et de revirements incessants.

⁵ Sur la répétition et les ressassements, voir la belle contribution de Jean Sgard à ce volume de *Méthode !*.

purement humaines⁶. Si aucun sylphe ne traverse explicitement les *Lettres de la Marquise*, celles-ci insèrent un nombre considérable de « songes » (plus ou moins éveillés) dans leur trame narrative.

Dès la lettre 9, la protagoniste invite son prétendant à vivre leur relation sur le mode du rêve : « imaginez-vous que je suis sensible, faites-vous des idées gracieuses » (L9, p. 66). Le ton bucolique de la lettre 31 fait apparaître explicitement la dimension onirique du Comte : « la beauté de la nature, l'ombre et le silence des bois, me jettent malgré moi dans une rêverie dont je vous trouve toujours l'objet. Votre image me suit jusque dans les bras du sommeil ; je vous vois toujours le plus aimable Berger du monde, et quelquefois le plus heureux. Mais enfin tous ces plaisirs ne sont que des songes » (L31, p. 113). La vengeance du mari envers l'infidèle Mme de ***, qu'il surprend avec Saint-Fer***, prend la forme typiquement sylphique d'une scénarisation manipulatrice située (par persiflage) à la limite du songe (L47)⁷. À peine deux lettres plus loin, c'est la Marquise qui met à nouveau en scène son amour sous la forme du rêve : « ce n'est pas assez du désordre de la journée, des songes heureux me séduisent. Quelles illusions ! Quelles nuits ! Quels emportements ! et si votre seule idée répand tant de trouble dans mes sens, quels plaisirs ne me donnerait pas votre présence ! » (L49, p. 167). Tout le premier billet situé entre les lettres 64 et 65 raconte un rêve dont l'a tirée l'arrivée de la lettre du Comte et où elle s'imaginait en Flore accordant son pardon à Zéphyr, lequel s'apprêtait à l'en remercier – ce qui provoque une remarque très révélatrice quant au statut onirique de son amant : « il n'appartient qu'à vous de commencer et de finir mes songes » (B64-65a, p. 208). Enfin, trois lettres avant la fin du roman, alors que les amants sont déjà séparés pour jamais, c'est à travers le rêve que la Marquise revit les ballottements de plaisirs et d'angoisses qui ont marqué sa passion pour le Comte :

Si le sommeil, au milieu de mes larmes, ferme un moment mes yeux, ne croyez pas qu'il soit pour moi un repos ; mes malheurs en deviennent plus vifs, votre image occupe d'abord mes sens, je vous vois sensible, vous partagez ma douleur, j'ai le plaisir de pleurer avec vous, j'entends votre voix. Souvent ces idées funèbres se dissipent. Je me vois avec vous dans ces lieux charmants où nous laissant emporter à notre passion, nous nous livrions à tout ce que l'amour peut inspirer de plus tendre. Je me retrouve dans vos bras, j'entends vos soupirs, je vous accable des plus vives caresses, vos transports excitent les miens, je ne suis plus à moi-même, je meurs... mais cette illusion finit. Toute remplie encore du trouble où elle m'a jetée, je ne puis me persuader que ce ne soit qu'un songe, je vous cherche, je vous appelle, je voudrais croire qu'en effet vous êtes auprès de moi. (L67, p. 215)

Conformément au modèle esquissé par *Le Sylphe* deux ans plus tôt, l'expérience amoureuse évoquée par les *Lettres de la Marquise* est elle aussi imprégnée de rêve part en part. La mise en lumière d'une veine sylphique rend compte du fait que le lecteur n'ait jamais

⁶ Pour une bonne mise en perspective et un riche dossier sur les sylphes, voir Michel Delon (éd.), *Sylphes et sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999. Pour une interprétation des enjeux anthropologiques des récits sylphiques en termes de « communication », voir Isabella Mattazzi, *La magia come maschera di Eros. Silfidi, demoni e seduttori nella Francia del Settecento*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2007, ainsi que mon ouvrage (à paraître) *Esprits médiatiques*.

⁷ Pour une belle analyse de cette lettre, voir Jean-François Perrin, « Le fantasme de suppléance : l'imaginaire du désir et le libre arbitre selon Crébillon » in Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, ELLUG, 1996. Pour une analyse plus large du rôle central des songes dans l'œuvre crébillonienne, voir la contribution de Jean Sgard au même recueil « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon ».

vraiment accès à « la réalité » dont la protagoniste fait mention durant sa monodie épistolaire : ce à quoi nous assistons, c'est seulement aux « illusions » et aux « emportements » dont nous fait part « le songe de Mme de M*** écrit par elle-même » – et c'est jusqu'à la substitution des lettres astérisées qui rapproche la deuxième œuvre de Crébillon de la première, puisqu'il ne serait finalement guère surprenant que la Marquise de M***, amoureuse du Comte de R***, se rêve en une seconde « Mme de R*** ».

Un tressage à dominante sylphique ?

Au carrefour entre deux veines héritées (racinienne et portugaise) et deux veines émergentes (libertine et sylphique), le roman de Crébillon se singularise par la façon dont il tresse ces différents fils pour alterner leur dominance et inventer des formes originales de nouage. À l'échelle macroscopique, on peut relever d'emblée une succession de tonalités dominantes, avec une première partie qui se trame surtout de tonalités libertines et raciniennes et une seconde partie dominée par la lyrique portugaise, tandis que l'horizon sylphique de l'amour-songe réapparaît ponctuellement pour signaler sa présence en filigrane tout au long du livre. Un tel découpage est toutefois voué à rater ce qui fait la spécificité et la beauté propre de ce roman : le micro-tissage de motifs contradictoires dont la tension fait toute la force du récit. Prenons-en quatre exemples, afin d'illustrer le type de phénomènes qui dynamise aussi bien l'échelle de la lettre de la Marquise que celle de la phrase de Crébillon.

La tragique veine racinienne peut se retourner soudainement en satire libertine. C'est le cas de la « pauvre Madame de la G*** » fuyant la lumière, qui ne s'avère inconsolable que l'espace d'un instant : « peut-être qu'elle serait morte, si le jeune Duc de ***, qui entra dans le moment qu'on lui donnait du secours, ne l'eût consolée une heure après qu'elle avait pensé expirer à ses yeux » (L55, p. 184). On observe ici en gestation le dispositif libertin qui vient se greffer comme une plante parasite sur le dispositif galant ou précieux, dont la crédibilité et la nostalgie doivent toutefois se maintenir constamment vivaces en sous-main pour que le libertinage puisse fleurir (en se nourrissant de ce qu'il pervertit).

On voit ailleurs la veine portugaise mobiliser le discours libertin pour le détourner à son tour de sa fonction première (qui résulte elle-même d'un détournement du discours précieux). On peut ainsi lire une bonne partie des postures libertines de la Marquise sur le mode d'un *discours indirect libre* qui lui fait exprimer, non pas ce qu'elle pense ou ressent réellement elle-même, mais ce qu'elle accuse son amant libertin de penser ou de ressentir. Quoiqu'un tel déchiffrement soit toujours, bien entendu, sujet à interprétation (et donc à contestations), on le voit apparaître avec un minimum d'ambiguïté dans la lettre 62 : « avez-vous donc oublié que mon cœur est si tendre, que fût-il occupé par trente amants, il me resterait encore de la sensibilité pour ceux qui se présenteraient ? Il ne faut auprès de moi qu'un soupir » (L62, p. 197). On peut suspecter ici la marquise de citer indirectement les termes d'une lettre accusatoire que lui aura envoyée le Comte. Lorsqu'elle ajoute, à propos des ambitions et des espoirs d'un amour dominé par la logique du sentiment (plutôt que par la quête de plaisirs ou par la conquête de prestige), « est-il rien de plus ridicule, et ne suis-je pas trop heureuse que vous m'ayez tirée d'une situation si cruelle ! » (*ibid.*), on peut certes lire ce passage comme « un moment libertin » de la trajectoire louvoyante d'une protagoniste déboussolée, mais on peut tout aussi bien y entendre une distribution des discours opérée par une épistolière dominée par l'imaginaire portugais, qui repousse sur le compte de son amant le faux crédit accordé aux postures libertines.

En prenant un peu d'altitude, on peut alors mobiliser le tressage des quatre veines narratives pour émettre des interprétations d'ensemble sur la trajectoire du roman et sur les passions propres de ses personnages principaux. C'est à ce niveau que la veine sylphique, quoique beaucoup plus discrète et insuffisamment repérée par la critique antérieure, prend toute sa valeur heuristique. Suivre le filigrane sylphique fait en effet émerger deux grandes hypothèses sur ce roman.

D'une part, on est conduit à imaginer que *le Comte est bon*. Dès lors qu'on lit les *Lettres de la Marquise de M***** comme le *Songe* d'une future *Mme de R***** et qu'on identifie l'amant comme une variante du Sylphe, auquel il appartient de « commencer et de finir les songes » de l'épistolière *pour son plus grand plaisir*, alors le Comte ne peut qu'être bon. Les critiques les plus avisés ont déjà dénoncé l'interprétation commune faisant de l'amant « un libertin ». Andrzej Siemek en fait l'exemple particulièrement frappant du fait général qu'« on connaît très mal les personnages de Crébillon » : ce n'est qu'« à travers la parole de la narratrice » que le Comte est dépeint comme un petit-maître. « Y a-t-il des preuves que [son] amour n'est pas sincère ? On néglige le fait que, jusqu'à la fin, le Comte de R**** n'abandonne pas la Marquise, qu'il souffre peut-être autant qu'elle de leur séparation inattendue, que – détail important – il s'empresse de partir pour la rejoindre dans sa solitude mortelle ». « Plus souvent qu'on ne le croit, le lecteur est obligé de se poser la question diderotienne : est-il bon ? est-il méchant ? »⁸. Reconnaître la rémanence d'une structure sylphique dans le deuxième récit publié par Crébillon nous encourage à faire du Comte un personnage non seulement bon, mais parfait, idéal : *rêvé*.

En donnant à la veine sylphique le rôle dominant dans la macrostructure du roman, on comprend qu'il y a de bonnes raisons pour qu'on n'ait pas accès aux lettres écrites par le Comte. Le régime épistolaire monodique relève d'une nécessité de structure partagée par les deux premiers textes de Crébillon : un Sylphe peut certes vous parler (en rêve), mais, de par sa nature d'esprit aérien, il se contente des *verba* qui *volent* (et se défie des *scripta* qui *manent*). De ce point de vue, le conte était bon dès le premier coup d'essai de l'écrivain de 23 ans, et les *Lettres de la Marquise* viennent, deux ans plus tard, *achever* le *Songe* (inachevé⁹) du *Sylphe*, en mettant en scène un amant merveilleusement en phase avec les rêves de l'héroïne (Ah, quel Comte !). Est-ce un hasard si l'on y lit, à quelques pages de la fin du roman : « toute remplie encore du trouble où [l'illusion de votre présence] m'a jetée, je ne puis me persuader que ce ne soit qu'un songe, je vous cherche, je vous appelle, je voudrais croire qu'en effet vous êtes auprès de moi » (L67, p. 215) ? La fin du roman ne tue la rêveuse que parce que le rêve a épuisé sa course.

Ce que la mise au premier plan du filigrane sylphique fait donc surtout apparaître, c'est la nature très « particulière » des plaisirs rêvés par la Marquise. Son amant idéal prend en effet les traits d'un petit-maître libertin voué d'emblée à l'abandonner dans la situation éminemment pathétique d'une Portugaise éplorée. Tout le roman nous laisse penser, on l'a vu, que c'est *elle* seule qui (se) le représente comme un séducteur volage et prompt à se laisser de ses conquêtes, ce qui cadre très mal avec le fait qu'il revienne inlassablement vers la

⁸ Andrzej Siemek, *La recherche morale et esthétique*, op. cit., p. 178-179.

⁹ « J'en étais là, Madame, avec mon Sylphe, et je ne sais ce qui serait arrivé de mon égarement et de ses transports, si ma femme de chambre, qui entra dans le moment, ne l'eût pas effrayé : il s'envola, je l'ai depuis vainement rappelé. Son indifférence pour moi me fait penser que ce n'était d'une agréable illusion qui s'est présentée à mon esprit, mais n'est-il pas dommage que ce ne soit qu'un songe ? » (Claude Crébillon, paragraphe conclusif de *Le Sylphe ou Songe de Mme de R**** écrit par elle-même à Mme de S***** (1730), in *Œuvres complètes*, dir. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, 1999, vol. I, p. 37).

Marquise lorsque celle-ci lui pardonne ses fautes (imaginaires), ou qu'il soit prêt à tout abandonner de sa vie parisienne pour la suivre dans son exil mortel. Ce que crient les curieux silences et les bizarres contradictions du récit de l'épistolière, c'est que son désir le plus profond est d'*être aimée pour être abandonnée* en position de Portugaise. La structuration du roman par le filigrane sylphique accentue la fonction dominante de la veine portugaise dans l'imaginaire de la Marquise.

Considéré sous ce jour, tout le roman apparaît comme l'interminable anticipation d'un abandon à venir. L'horizon du malheur est posé des les premiers moments de la liaison : « je finirai peut-être avec vous moins gaiement que je ne voudrais » (L10, p. 67). La « femme d'hier » évoquée dans la lettre 12, fantasmée comme une ancienne conquête du Comte, « belle, jeune » qui « l'aimait et l'aime encore », ne prend forme (fugace) que pour donner lieu à une plainte portugaise conjuguée au futur : « pensez-vous, qu'après tant de raisons de vous détester, je voulusse, par un aveuglement impardonnable, mettre entre vos mains mon cœur, mon honneur, mon repos ? » ; « vous l'avez sacrifiée à la fantaisie d'être aimé de moi ; ne me sacrifieriez-vous pas pour retourner à elle ? » (L12, p. 73). Avant même que leur amour ne soit « consommé », et donc au moment où le Comte, fût-il libertin, serait censé jouer son plus grand jeu pour séduire la Marquise, c'est le refroidissement et l'abandon à venir qui sont figurés sur un horizon fatalement portugais : « je vous vois souffrir avec peine mes empressements, ils ne flattent plus que votre vanité. Votre cœur n'est plus à moi, votre assiduité diminue, et vous ne me voyez encore de temps en temps que pour me faire sentir plus douloureusement tous les tourments que me cause votre absence » (L18, p. 86).

Il serait inutile et fastidieux de relever toutes les anticipations d'abandon qui scandent la seconde partie du roman, dès la lettre 42 qui évoque ces « pressentiments » dont la Marquise « ne peut être la maîtresse » et qui lui « remplissent l'âme de troubles et de terreurs » (L42, p. 140). Alors que le « trouble » amoureux désigne généralement (par euphémisme) le moment de la jouissance partagée, il est ici à entendre littéralement : ce qui « remplit l'âme » de la Marquise, ce sont les tourments prophétisés par ses pressentiments de malheur. On se contentera de repérer trois formulations qui suggèrent fortement que le martyr de la Portugaise constitue l'objet du *désir* de la Marquise, autant que de sa hantise. « Cette certitude que j'avais de vous perdre un jour, contre laquelle vous me rassuriez par tant de serments, et qui me coûtait tant de larmes, vient donc *enfin* de m'être confirmée par vous. Ingrat, vous m'abandonnez ! » (L52, p. 175) : la certitude de l'abandon sous-tend tout le déploiement de ce type particulier d'amour, au point d'en apparaître comme la condition de possibilité. « La mort, peut-être... Ah ! plût au ciel qu'elle seule nous séparât ! » (L42, p. 140) : c'est non seulement *la fin du rêve* qui interrompt le roman après la lettre 70 où la Marquise se peint agonisante ; c'est *le rêve de la fin* la plus désirable, souhaitée depuis le début, qui s'accomplit dans ce dernier souffle déplorant l'absence d'un amant qui pourrait être là (si on l'avait laissé venir), mais dont *on jouit de l'absence*, rendue éternelle par la mort. C'est donc bien sur le registre du soulagement qu'il faut entendre cet aveu hautement symptomatique trouvé au détour d'une des dernières lettres : « les voilà confirmés, ces cruels pressentiments [...], je suis *enfin* parvenue à tout ce qu'une passion malheureuse peut donner de tourments » (L65, p. 209). *Enfin* ! Il en aura fallu des attermoissements, des fluctuations, des faux espoirs et des fausses craintes, des doutes et des malentendus, pour en arriver là où l'on voulait parvenir dès les premières lignes : « à tout ce qu'une passion malheureuse peut donner de tourments ».

Si l'on voulait attaquer la fine marqueterie de l'analyse sentimentale crébillonienne à la tronçonneuse grossière des catégories psychanalytiques, on pourrait donc assez facilement montrer que la structure « particulière » du désir de la Marquise relève d'un emballement

sado-masochiste. La position (littéraire) de la Portugaise est une posture fantasmatique de jouissance (au même titre que la position du missionnaire, de la levrette ou d'Andromaque). Sur le modèle de la religieuse s'auto-flagellant, au fond de son cloître, du fouet de son amour abandonné, la Marquise se complaît à se lacérer de ses angoisses portugaises. Son amour relève doublement de *l'idiotie*. D'abord parce que, aux yeux du sens commun, il est idiot de s'imposer de la douleur alors que (presque) toutes les conditions du plaisir sont réunies (un mari distrait, un Comte séduisant, une loge à l'Opéra, des maisons de campagne confortables, un exil doré où propose de nous rejoindre un amant étonnamment fidèle). Mais aussi, plus profondément, parce que la structure sylphique de cet imaginaire fait de la Marquise une « idiote » au sens étymologique du terme, celui qui désigne l'*idiôtès* (ιδιωτης) comme le « privé » (par opposition à l'officiel), comme le « particulier » (par opposition au général), comme ce qui est « refermé sur soi-même » (par opposition à ce qui s'articule sur l'autre et sur le commun).

Le « toucher » littéraire

Comment comprendre une telle idiotie ? Tant qu'à se vautrer dans la grossièreté psychanalytique et à pousser le « dégazage » de Crébillon jusqu'à ses limites, reconnaissons-y ce que Lacan désignait par la belle expression de *la jouissance de l'idiot*. Contrairement aux romans pornographiques « qu'on ne lit que d'une main », les *Lettres de la Marquise* illustreraient un type de textes qu'on n'*écrit* que d'une main. Comme Mme de R*** avec son rêve voluptueux de Sylphe malencontreusement interrompu dans les draps tièdes du matin, la Marquise de M*** utilise la rédaction de ces lettres à un amant imaginaire pour « se toucher » (d'un doigt léger) dans le lit que laisse vide son mari infidèle. Comme son fantasme est d'ordre portugais, elle rêve moins de missionnaires bien montés que d'abandons délicieusement déplorables. Elle jouit comme elle peut, comme une idiote, comme nous tous : dans l'absence d'un autre capable de la satisfaire pleinement.

Elle jouit surtout comme un être imbibé de littérature. On rejoint ici les belles analyses de Jean Dagen qui souligne à quel point, lorsque « la marquise anticipe sur sa propre passion, ne cesse de figurer en prophète de son propre destin », elle ne fait que *re-présenter* un « destin dessiné en imitation de ceux des héroïnes littéraires » imaginées par Mme de La Fayette, par Racine, par Guilleraques, cultivant à travers eux une *illusion de l'intériorité*. Le songe (creux) et le rêve (vain) ne désignent pas seulement l'inexistence d'un Comte imaginaire : en tant qu'ils sont informés par des contes littéraires, ils font de l'intimité elle-même une illusion dépourvue de toute substance originelle propre :

Dire que Crébillon cultive dans ses romans, contes et dialogues, l'illusion de l'intériorité, c'est dire que ses personnages demandent à des conventions, à une rhétorique principalement, qui simulent parfaitement la vie intérieure, une substance propre dont, le plus souvent, ils savent ou présument sans clairement se l'avouer, qu'ils sont dépourvus¹⁰.

Telle que Crébillon nous la dépeint (à travers toutes ses œuvres), la subjectivité est un lieu vide, que viennent investir les discours et les imaginaires les plus baroques (voire les plus loufoques, comme dans *Ah, quel conte !*). Dans le cas de la Marquise, on en reste à des

¹⁰ Jean Dagen, « Crébillon ou l'illusion de l'intériorité », in Jean Sgard (éd.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 143 et 152.

« inspirations » – rappelons-nous que les Sylphes qui nous susurrent nos désirs sont des « esprits » – très conventionnelles, tirées d'un patrimoine littéraire bien établi (Didon, Phèdre, la Princesse de Clèves, la religieuse portugaise). Crébillon s'ingénie toutefois à faire sentir à quel point cette information littéraire de la subjectivité humaine peut produire des formes « bizarres », idiotes voire pathologiques, du désir (comme l'auto-flagellation portugaise).

On connaît la multiplication des affleurements de cette information littéraire à la surface des lettres de la Marquise : la bucolique de Tircis (L9), la figure de Céladon (L10, L64), la tragédie de Lucrece (L23), les madrigaux de Silvie (L34), l'opéra d'Armide (B60/61), le merveilleux chevaleresque scénarisé pour les plaisirs du Comte et de Saint-Fer*** dans la lettre 51 – tout cela témoigne explicitement de la nature littéraire des rêves de la Marquise. Contrairement à « la précieuse Madame de *** » qui, « en lisant les romans, n'en a que mieux connu la nécessité de les abrégés » (L37, p. 124), la protagoniste s'ingénie à faire durer le plaisir de l'imagination littéraire, rajoutant des prétextes de brouille sans fondement pour multiplier des occasions de raccommodements toujours éphémères.

Il serait trop long de montrer par le détail comment le texte répète inlassablement à quel point toute la substance de l'amour de la Marquise est d'ordre scripturaire : elle aime parce que (et dans la mesure où) elle écrit. Le désir flue en proportion exacte du flux de l'encre, *indépendamment du contenu* de ce qu'elle écrit (aveu, accusation, plainte, reproche). Jamais Marshall McLuhan n'aurait pu rêver d'une illustration plus convaincante du principe que *le medium est le message*. Même si c'est (presque) « toujours des choses désobligeantes » (L5, p. 57) qu'on met dans ses lettres, même s'il ne s'agit originellement que de « s'amuser à écrire » au Comte pour lui développer « deux mots » (qui en font réellement cinq : « *je ne veux point aimer* ») (L1, p. 51), même si l'on s'étonne de « parler trop longtemps, pour avoir si peu à dire » (L5, p. 59) et « qu'ayant si peu à écrire, on remplisse tant de papier » (L49, p. 167), le seul vrai message porté par le véhicule de la lettre est par définition une demande d'amour : aussi ne saurait-on s'étonner qu'« à force de vous écrire que je ne vous aimais pas, je vins enfin à vous écrire que je vous aimais » (L40, p. 133). Seul un parfait idiot pourrait se croire rejeté en recevant une lettre de rejet : « et je vous écrivais que je ne vous aimais plus ! et vous le croyiez ! [...] Vous aurais-je écrit si je n'avais pas pris en vous le même intérêt ? » (L63, p. 201). Dire que, si l'on « aimait faiblement », les lettres seraient « plus courtes », reconnaître qu'on « écrit avec distraction », qu'on « continue de même » et qu'on ne sait faire que « des discours inutiles » (L38, p. 127), tout cela hurle à qui veut l'entendre que c'est bien moins *l'information* qui structure les subjectivités humaines que la *communication* elle-même : le fait de *communier* grâce aux canaux à travers lesquels circule ce qui nous traverse et nous constitue.

Si les entortillements syntaxiques et sémantiques propres au toucher stylistique de Crébillon ont si souvent été accusés de parler pour ne rien dire, si les dimensions de plus en plus interminables de ses ressassements romanesques lui ont valu la réputation de devenir proprement illisible, si – pour le dire plus crûment – on a senti en lui la jouissance idiote d'une masturbation scripturaire (là où les naïfs attendent des informations claires et succinctes), c'est que son œuvre illustre plus manifestement que toute autre trois principes essentiels de la communication littéraire. D'une part, *il faut que ça flue* : avant de savoir à *qui* on s'adresse (ça peut rester un public purement imaginaire : un sylphe), avant de savoir *de quoi* on parle (idem), il faut que quelque chose s'ex-prime, se presse au-dehors, sorte, coule, suinte, jaillisse, gicle. D'autre part, *il faut que ça fasse un circuit refermé sur soi-même* : non pas que « la littérature » soit condamnée à ne parler que d'elle-même et s'interdise de parler du « monde », mais parce que, pour être en position de dire quelque chose de signifiant sur le

monde, il faut commencer par s'en protéger au sein de certaines vacuoles de silence, où l'on se parle *d'abord* à soi-même, où l'on se préoccupe surtout de *se toucher soi-même* (afin de mieux pouvoir, un jour peut-être, toucher les autres). Les fantasmes d'isolement qui traversent les rêves de la Marquise insistent à évoquer l'amour comme un circuit fermé (fortement connoté de la jouissance de l'idiot) : « jouissons seuls de nous-mêmes, l'amour remplira tous nos moments » (L15, p. 79)¹¹. Enfin, *il faut se toucher là où ça fait plaisir, où ça fait mal, où ça fait problème* : le circuit fermé se constitue toujours autour de *nœuds*. Ceux qui accusent les littéraires de se tripoter dans une futilité oisive et malséante ne font que dénier l'existence des nœuds qui régissent nos réseaux et nos modalités de communication¹².

À l'image de la Zilia péruvienne mise en scène quelques années plus tard par cette amie de Crébillon que fut Françoise de Grafigny¹³, la Marquise rédige moins des lettres que des nœuds, et il ne faut pas s'étonner que ses « quipos » à elle soient le plus souvent constitués de quiproquos. Comme le suggérait encore Lacan, les malentendus, bien loin de relever d'erreurs exceptionnelles, doivent être tenus pour la norme de toute communication – avec cette source de contresens supplémentaire due au fait que l'amour consiste à se sentir intimé de donner ce qu'on n'a pas, à quelqu'un qui désire en réalité tout autre chose. Le « toucher » stylistique propre à Crébillon n'est « entortillé » que parce qu'il s'efforce de suivre au plus près les méandres de ces nœuds fatalement mal-entendus (quoique souvent dangereusement sur-tendus) entre lesquels nous nous débattons dans nos communications quotidiennes. C'est avec de tels nœuds qu'il tisse son texte ; c'est – comme chacun de nous – en tressant divers fils d'inspiration (généralement contradictoires et incompatibles entre eux) qu'il constitue la trame d'une subjectivité, laquelle est dans ces conditions vouée à apparaître comme « idiote » (mal embouchée, mal foutue¹⁴). Et c'est à retramer au mieux cette idiotie que sont consacrés tous les efforts de l'entreprise littéraire, dont Crébillon apparaît dès lors comme un représentant éminemment emblématique.

La passion des fantômes

On sait que l'abbé Dubos justifiait les dangereux plaisirs (solitaires) de la littérature en faisant des arts les producteurs de « passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons », mais « incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables ». En lisant (ou en écrivant) des lettres d'amour

¹¹ La connotation est récurrente : « ce n'est que dans la tranquillité de la solitude qu'on jouit parfaitement de soi-même » (L31, p. 113).

¹² L'auteur de cet article tient toutefois à préciser qu'il se dégage par avance de toute responsabilité envers les conséquences (potentiellement fâcheuses) que pourrait avoir l'évocation de la masturbation devant un jury d'agrégation au moment d'analyser les très élégantes *Lettres de la Marquise*.

¹³ Voir Françoise de Grafigny, *Lettres d'une Péruvienne* (1747) dans *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, éd. B. Bray et I. Landy Houillon, Paris, GF, 1983.

¹⁴ Nul mieux que Crébillon n'illustre cet autre adage lacanien voulant qu'il n'y a pas de rapport sexuel : les scènes d'impuissance dont il émaille ses contes libertins et les machines désirantes abracadabrantes que lui permet d'imaginer le genre du conte merveilleux sont autant de façons de suggérer que les sexes ne sont nullement faits pour s'emboîter, qu'il n'y a pas de « rapport » entre eux, que les subjectivités humaines (et les corps qui leur sont attachés) sont aussi peu propres à s'adjoindre harmonieusement et à satisfaire leurs besoins réciproques qu'un poisson peut faire usage d'une bicyclette. Le plaisir ne peut venir que de sylphes, ou de doigts dont on contrôle soi-même les mouvements... (Sur ce point, je renvoie au chapitre 4, consacré à Crébillon, de mon ouvrage, *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994.)

fictionnelles dans les draps de nos matinées oisives, nous apprenons à apprivoiser les nœuds de nos passions réelles en manipulant « ces fantômes de passions que la poésie et la peinture savent exciter en nous émouvant par les imitations qu'elles nous présentent, [et qui] satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés »¹⁵. Les jeux (bien innocents) auxquels se livre la Marquise avec son sylphe de Comte lui font certes agiter des « fantômes de passions », mais la dominante portugaise qui régit ses fantasmes semble surtout lui avoir inspiré une *passion des fantômes* : son désir a moins pour objet la rencontre de corps présents, se donnant du plaisir l'un à l'autre, que la déploration d'êtres absents, se tourmentant de leur absence.

Son conte de Sylphe, de par la forme épistolaire qu'il se donne, ne met que très rarement en scène des moments de conjonction amoureuse illustrant le versant heureux du songe qu'elle évoque dans la lettre 67 : « je me retrouve dans vos bras, j'entends vos soupirs, je vous accable des plus vives caresses, vos transports excitent les miens, je ne suis plus à moi-même, je meurs... ». Bien plus souvent, lorsqu'elle « ferme les yeux », c'est pour contempler intérieurement l'intensité de son martyr présent ou à venir : « mes malheurs en deviennent plus vifs, votre image occupe d'abord mes sens, je vous vois sensible, vous partagez ma douleur, j'ai le plaisir de pleurer avec vous, j'entends votre voix » (L67, p. 215). Le Comte-Sylphe se réduit à « une image » et « une voix » (qui, on l'a vu, ne laisse aucune trace écrite) : la passion de la Marquise a précisément pour objet *un fantôme*.

Pour cadrer quelques enjeux actuels d'une telle passion pour les fantômes, il est utile de s'appuyer sur trois écrivains et penseurs ultérieurs (Kafka, Deleuze, Badiou). Dans l'une de ses *Lettres à Milena*, Franz Kafka rapprochait la relation épistolaire (et, à travers elle, toutes les technologies de la communication) d'un commerce avec les fantômes :

La grande facilité d'écrire des lettres doit avoir introduit dans le monde, du point de vue purement théorique, une terrible dislocation des âmes, c'est-à-dire une double perte, de la fonction individuante et de la fonction sociale. C'est un commerce avec des fantômes, non seulement du destinataire mais encore avec le sien propre. Le fantôme croit sous la main qui écrit, dans la lettre qu'elle rédige, à plus forte raison dans une suite de lettres où l'une corrobore l'autre et peut l'appeler à témoin. Comment a pu naître l'idée que des lettres donneraient aux hommes le moyen de communiquer ? Écrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes, ils attendent ce geste avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement¹⁶.

Le commerce des lettres nous fait vivre parmi les fantômes. Telle est bien la leçon à tirer du roman de Crébillon : en écrivant ses lettres au Comte de R***, la Marquise non seulement est hantée elle-même par les fantômes passés de la Princesse de Clèves, Phèdre et autre religieuse portugaise (autant d'êtres fantomatiques appartenant aux mondes fictionnels des Lettres), elle envoie quelques (rares) baisers et d'abondantes larmes qui sont voués à être « bus en route », par le papier de ses lettres et par les fantômes qu'elles génèrent inmanquablement. C'est effectivement « une terrible dislocation des âmes » qu'engendre la communication à distance : nous mesurons tous aisément, trois siècles après Crébillon, à quel point échanges épistolaires, télégraphes, téléphones, émissions radiophoniques, images

¹⁵ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1733, partie I, section 3, p. 25-26.

¹⁶ Franz Kafka, Lettre à Milena sur les fantômes (avril 1922) in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1989, vol. IV, p. 1112-3. (Je cite ici la traduction/adaptation utilisée par Gilles Deleuze dans le cours où il discute ce texte – cf. la note suivante.)

télévisées, courrier électronique « disloquent » notre présence au monde. « Mon âme » est à la fois là où se trouve mon corps (souffrant de la chaleur estivale assis devant mon bureau), là d'où m'appelle ma famille partie en vacances, là d'où m'écrit un parent proche m'apprenant sa maladie, là où je vois des existences humaines bouleversées et meurtries par un tremblement de terre. Les « esprits aériens » qui m'apportent toutes ces nouvelles écartèlent mes passions, de la joie partagée à la pitié impuissante, aux quatre coins de la planète. « Le fantôme croit sous la main qui écrit, dans la lettre qu'elle rédige », dans l'appel téléphonique ou dans l'image télévisuelle : chaque fois que quelque chose de nous se communique au loin, notre présence au monde se démultiplie, en même temps qu'elle devient plus fantomatique.

En choisissant pour son roman l'épistolarité monodique, Crébillon s'intéresse moins à cette démultiplication disloquante résultant des effets lointains de ce qui émane de nous, qu'aux effets induits par la communication sur le sujet écrivant lui-même. En se concentrant sur l'expérience de la Marquise (au point de permettre de douter de l'existence même de son correspondant), il met toute la lumière sur le fait qu'« écrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes ». À soixante-dix reprises, alors même qu'elle croit jouer avec l'image contrôlée et fardée que lui renvoie son miroir narcissique, la Marquise se met à nu devant les fantômes et les fantasmes qu'expriment ses lettres – avec pour seuls témoins des correspondants hypothétiques lointains : un Comte rêvé dans le présent, les improbables lecteurs que nous sommes trois siècles plus tard. Crébillon s'arrange en effet pour que nous percions à jour ses fausses illusions : alors même qu'elle jure de s'en tenir aux habits décents de l'amitié, nous voyons facilement son âme dénudée, pleine de désir, se trémousser dans la perspective d'une expérience amoureuse.

Cette mise à nu ne relève toutefois pas simplement du dévoilement d'une réalité préexistante : elle participe surtout d'un *processus d'autoconstitution* dont deux philosophes contemporains nous aideront, pour conclure, à mieux mesurer les enjeux. Commentant la lettre de Kafka à Milena citée plus haut, Gilles Deleuze précise qu'« un fantôme, c'est quelque chose qui n'existe pas en dehors de ce qui l'exprime, c'est un exprimé qui n'existe pas hors de son expression »¹⁷. Les êtres toujours plus ou moins fictionnels qui peuplent les lettres (à entendre, ici aussi, à la fois comme les messages épistolaires et comme l'ensemble de la littérature) « n'existent pas en dehors du texte qui les expriment ». Un monsieur Franz Kafka existait bien dans l'état civil de Prague, de même sans doute qu'une certaine Milena, mais l'identité fantomatique qui se forgeait au fil de leurs lettres appartenait en propre à cet espace littéraire qui constitue le seul mode d'être de personnages purement fictionnels comme la Marquise de M*** et son Comte de R***. L'héroïne imaginée par Crébillon, de même que la Phèdre de Racine ou la religieuse portugaise de Guilleragues, sont très littéralement *des fantômes* au sens où chacune d'elles est « un exprimé qui n'existe pas hors de son expression ».

Or, comme le précise Kafka et comme le soulignait Jean Dagen en observant à quel point la Marquise rejoue des rôles appris de Racine ou de Mme de La Fayette, ce type de fantômes présente la propriété de « se multiplier fabuleusement ». Ce que met en scène Crébillon à travers le devenir-Phèdre et le devenir-Portugaise de la Marquise, c'est cette multiplication fabuleuse des fantômes à travers la médiation littéraire, dont il nous fournit la formule génétique : fables, contes, tragédies, romans impriment en nous des *fantômes*, dont les *impressions* nous remplissent de *pressentiments* qui moulent par avance les *sentiments* dont se peuplera notre vie affective. La perpétuation des œuvres à travers les siècles repose

¹⁷ Gilles Deleuze, Cours sur le cinéma des 26 janvier et 23 février 1982 à Paris 8 Vincennes, disponibles sur *La Voix de Gilles Deleuze en ligne* <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>.

sur une « passion des fantômes » : dès lors qu'une fiction capte mon attention et mon désir, dès lors qu'elle me *passionne*, je me laisse si bien prendre par elle que le fantôme qui y est inscrit pénètre au plus profond de moi, pour s'imprimer dans mon âme et hanter tous mes comportements ultérieurs.

La force constituante de la fidélité

Si le roman de Crébillon *illustre* à merveille la passion des fantômes dont participe la littérature, est-il lui-même encore porteur de *la force d'impression* qui la perpétue à travers les siècles ? Serons-nous voués à notre tour, après l'avoir lu, à devenir-Marquise ? L'évocation d'un autre philosophe contemporain peut aider – pour conclure – à saisir la puissance constituante qui anime le songe de la Marquise et qui, contrairement à ce que suggérait Kafka, fait de la rédaction des lettres non pas une menace, mais *un catalyseur* « de la fonction individuante et de la fonction sociale ».

On peut en effet trouver une dimension « sociale », voire éthico-politique, dans ce texte de Crébillon qui semble à première vue se limiter au domaine de la psychologie amoureuse et de l'intertextualité littéraire. Il ne s'agira pas ici de resituer la Marquise dans le contexte historique des mœurs aristocratiques de la première moitié du XVIII^e siècle (dont témoignent sa fréquentation de l'Opéra, ses maisons de campagne, ses espaces de socialisation, son mépris pour les robins et les financiers, etc.), mais d'esquisser les enjeux du *geste de rejet de la mondanité* qui anime son expérience amoureuse. La veine sylphique et la veine portugaise poussent ensemble la protagoniste à s'isoler du monde, à instaurer un circuit fermé de communication avec un destinataire privilégié (imaginaire) qui tend simultanément à dégoûter le sujet des vulgaires plaisirs mondains et à le plonger dans une fluctuation vertigineuse entre des joies et des douleurs d'une intensité insoupçonnée.

Dans son état originel, pré-amoureux, la Marquise était une « femme du monde » bien à sa place dans l'état des choses de l'Ancien Régime aristocratique. Elle s'était accommodée de son lot commun d'épouse trompée en renonçant à tout investissement affectif significatif ; elle y avait gagné une grande liberté et une grande tranquillité d'esprit, une gaieté badine et dissipée (L1), un détachement supérieur lui permettant de « pardonner son libertinage à son mari ingrat » (L2). Les dix premières lettres sont dédiées à peindre le tableau de cet état de renoncement, qui apparaît comme une condition de son intégration sociale : « je ne veux pas combattre » (L11, p. 71), « je ne suis point heureuse, mais je suis tranquille » (L5, p. 58). C'est au nom de son bien-être qu'elle fait mine de se refuser à toute passion, dans des termes qui annoncent, dès les deux premières lettres, la forme que devra fatalement prendre cette passion pour se conformer à son désir le plus profond : « l'amour m'ôterait ma gaieté : car pour sa dignité, il faut qu'il soit triste ; du moins vous le commencez d'une façon lamentable, et je serais obligée de prendre votre ton » (L1, p. 50) ; « vous voulez absolument que je sois affligée » (L2, p. 52).

La rencontre (ou le rêve) du Comte est l'occasion d'une « dés-intégration » radicale : de femme du monde parfaitement « intégrée », elle devient Portugaise, folle éplorée, éperdue d'un amour impossible. Même si, comme on l'a vu, la légèreté (apparente) de la veine libertine traverse l'ensemble du roman, plus la Marquise prend la mesure de son amour, plus elle ressent la profonde inanité de ce qui remplissait (de vent) son existence mondaine. Dès lors qu'elle a entrevu la plénitude de l'expérience amoureuse, en même temps qu'elle sombre dans des craintes omniprésentes, dans une inquiétude malade et dans des angoisses sans

fond, elle ne peut plus éprouver que de *l'ennui* dans le sentiment de vide que génère désormais en elle la socialité superficielle, badine, enjouée et médisante qui parvenait jusqu'alors à l'absorber¹⁸. Avec l'introduction des grandeurs imaginaires propres au sentiment amoureux, le compte du monde n'est plus bon : alors que tout y semblait raisonnablement à sa place, bien établi, bien mesuré et bien rangé là où il doit être, tout y apparaît à présent « d'une impudence et d'une fatuité difficiles à imaginer » (L19, p. 87). En termes pascaliens, l'univers libertin de la mondanité s'avère ne relever que du « divertissement » ; l'amour (comme la foi du croyant) permet à la Marquise de sentir la présence d'une « vérité » d'un tout autre ordre, qui annule tout ce qui faisait la (fausse) valeur des plaisirs et des soucis de jadis.

L'apparition du sylphe amoureux opère comme un éclair qui nous donne la mesure réelle de l'obscurité dont on se contentait jusqu'alors : « ce n'est que dans un amour aussi violent que le mien qu'on peut goûter une joie véritable » (L31, p. 112). Les plaisirs et les divertissements offerts par l'existence mondaine ne relèvent plus que du « chagrin » – « huit jours que j'ai passés dans le plus grand chagrin du monde » (L32, p. 113) –, que d'une comédie absurde qu'on peut désormais mépriser en la regardant du haut de l'intensité supérieure d'existence à laquelle nous a hissés l'expérience amoureuse : « j'avais le plaisir de sentir, en considérant les ridicules de cette compagnie, que j'aimais » (L19, p. 88). Dès lors qu'on a reconnu la force de son désir (portugais), il n'est plus question de gaieté, de badinage, de repos, de confort ou d'intégration : tout se réordonne en fonction d'un irrésistible appel de plénitude, en comparaison duquel tous les amusements deviennent tristes à mourir : « si votre souvenir ne m'avait soutenue au milieu de tous ces amusements, j'y serais morte de chagrin » (L32, p. 115). Le sujet (pleinement) amoureux ne connaît de vie que dans les moments partagés avec l'amant : « je meurs où vous n'êtes pas » (L31, p. 113) – et c'est bien pour cette raison qu'il sent peser si lourdement l'horizon de la mort sur toute perspective d'avenir, dès lors que la réalité en arrivera à dépasser l'affliction.

Parmi les penseurs récents, Alain Badiou est celui qui a formalisé de la façon la plus saisissante les enjeux d'une telle conception de l'amour¹⁹. Il a le mérite de faire percevoir une même structure d'expérience traversant ce qu'il présente comme quatre domaines génériques : l'amour, la politique, l'art et la philosophie. Dans chacune de ces quatre dimensions, on accède à l'état de « sujet » en reconnaissant l'émergence d'un « événement » qui outrepassé l'état commun des choses, et en s'attachant à établir la « vérité » de cet événement à travers une pratique de « fidélité ». En politique, on devient militant en reconnaissant (par exemple) que les manifestations altermondialistes de 1999-2001 à Seattle et à Gènes contre les réunions de l'OMC et du G8 ont lancé une reconfiguration majeure des forces politiques, et l'on s'efforce d'être fidèle à leur impulsion en travaillant à faire advenir « un autre monde possible ». En art et en philosophie, on vit la rencontre avec une œuvre (la *Recherche* de Proust, la musique de Captain Beefheart, *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari) comme un événement propre à reconfigurer nos attentes existentielles, et l'on tente alors à la fois de soutenir la vérité de ces œuvres et d'orienter notre vie de façon à être fidèle à ce qu'elles nous ont apporté.

¹⁸ Sur la notion centrale d'*ennui* dans l'univers crébillonien, dans ces implications indissociablement éthiques et esthétiques, je renvoie aux travaux de Dominique Hölzle, *Crébillon. Lettres de la Marquise*, Paris, Atlande, collection « Clefs Concours », 2010 et *L'éclat du libertin: esthétique de la séduction dans le roman du XVIII^e siècle* (à paraître).

¹⁹ Les deux grands traités développant la pensée d'Alain Badiou sont *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988 et *Logiques des mondes. L'être et l'événement 2*, Paris, Seuil, 2006. Pour une approche plus rapide des termes évoqués ici, on peut commencer par lire *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989 et *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993.

C'est ce modèle d'expérience (traductible en termes amoureux, politiques, esthétiques ou intellectuels) que transcrivent les *Lettres de la Marquise*. De femme du monde intégrée mais condamnée à une vie affective mutilée, elle (re)devient *sujet* (du désir) à l'occasion de la rencontre du Comte. Alors qu'elle se croyait « vivre dans un bonheur parfait », « charmée du repos qui régnait dans [s]on âme, assez heureuse pour ne pas haïr [s]on mari, [s]'amusant même de ses infidélités » (L40, p. 133), la voilà qui se trouve « frappée » par la vue du Comte sitôt que le Marquis l'amène chez elle. Ce qu'elle pensait n'être « qu'une impression faible » (ibid.) s'avère toutefois être *l'événement* qui bouleverse de fond en comble tous ses arrangements précédents. Après quelques lettres de dénis et de tergiversations, elle accepte de reconnaître la *vérité* de cet événement, et ses implications dramatiques pour le reste de son existence : dès lors qu'il ne s'agit plus de conquête libertine régie par le goût ou la soif de prestige, mais de la rencontre d'un *véritable amour*, tous ses instants ultérieurs sont condamnés à être suspendus aux désirs (incertains) de l'être aimé. Tout entre eux deux sera désormais question de *fidélité* – au sein d'un monde et d'une époque caractérisés par la « perfidie » et les « infidélités »²⁰ : l'autre est-il sincère ou perfide ? me trompe-t-il ? sa passion va-t-elle durer ? saura-t-il résister aux innombrables tentations de l'infidélité ?

Ce sont donc les affres de *toute* subjectivation que dépeignent les *Lettres de la Marquise* lorsqu'elles ressassent les angoisses de l'épistolière sur la constance ou l'inconstance du sentiment amoureux. Qu'il s'agisse d'amour, de politique, d'art ou de philosophie, une subjectivité ne *s'affermir* qu'à partir d'un devoir de fidélité qui assure sa continuité dans le temps ; elle ne peut toutefois *se développer* sans se plier à un devoir d'adaptation (et donc de transformation) face aux nouveautés qui émergent autour d'elle ainsi qu'au sein même du rapport qu'elle entretient avec l'événement dont elle explore la vérité. D'où les interminables fluctuations qui ballottent la protagoniste entre l'exigence d'une improbable constance et la lucidité envers la fatalité du changement : « la constance n'est qu'une chimère, elle n'est pas dans la nature » (L62, p. 199).

L'expérience littéraire proposée par les *Lettres de la Marquise* fait toutefois bien autre chose qu'anticiper et illustrer par avance les problèmes de fidélité formalisés récemment par Alain Badiou. La structure monodique, la présence en filigrane de la veine sylphique, la réémergence périodique de la veine libertine et le toucher propre à l'écriture crébillonienne invitent à poursuivre dans deux directions très originales le schéma proposé par le philosophe contemporain. D'une part, l'existence sylphique du Comte suggère que « l'événement » reconfigurateur peut parfaitement n'être que *rêvé* (imaginaire, fictionnel). Conformément à la définition qu'en donne Alain Badiou, l'événement ne peut pas être « objectivement » attesté au sein de l'état des choses, tel que le reconnaît le savoir de l'époque au sein de laquelle il émerge : l'événement est précisément « une chimère » qui force une reconfiguration de ce savoir. Personne ne peut dire si la rencontre amoureuse relève d'un amour « véritable » ou d'un goût éphémère – personne d'autre que les amants eux-mêmes qui établiront (ou non) sa vérité en restant (ou non) fidèles l'un à l'autre. Ni l'événement amoureux, ni la fidélité qui l'avère ne « sont dans la nature ». Tous deux relèvent d'un mode d'être *fantomatique* : « ils n'existent pas en dehors de ce(ux) qui l'exprime(nt) », ce sont « des exprimés qui n'existent pas hors de leur expression ».

Il est donc impertinent de se demander si la Marquise a « véritablement » rencontré un Comte ou si elle n'a fait que le rêver que comme un sylphe imaginaire : le Comte reste bon – même si le décompte effectué sur l'état des choses par le savoir commun ne le reconnaît pas

²⁰ « Les infidélités courent à Paris prodigieusement, c'est comme une maladie épidémique » (L64, p. 205).

parmi les objets du monde existants – dès lors que la Marquise parvient, à travers les pratiques de fidélité qu'elle déploie pour établir sa vérité (écrire des lettres), à *donner sens* à sa propre existence. La fidélité relève d'une force *constituante*, aussi bien pour la subjectivation individuelle que pour le rassemblement de collectifs et de communautés d'action.

Or – et c'est ici que l'écriture crébillonienne dépasse en finesse tout ce que les philosophes peuvent nous apprendre sur la nature de l'amour ou de la fidélité – la Marquise a beau être emportée dans une noble et admirable entreprise de subjectivation, elle n'en apparaît pas moins au lecteur comme une (touchante) idiote. Là où Alain Badiou, même s'il reconnaît l'éminente fragilité des devenir-amoureux, devenir-militant, devenir-artiste et devenir-philosophe qu'il nous propose, ne peut pas s'empêcher d'héroïser la subjectivation et la fidélité qui la conditionne, Crébillon s'ingénie à démystifier, à ridiculiser et à subtiliser les processus qui dirigent nos devenirs et les résultats incongrus auxquels nous conduisent des fidélités qui relèvent toujours du saugrenu. La Marquise n'est jamais (seulement) une Portugaise tendue vers son impossible fidélité sylphique ; elle reste toujours un peu libertine, toujours fortement mondaine – idiot(iqu)ement humaine.

On laissera, pour conclure, le critique littéraire nuancer les leçons du philosophe en suggérant que devenir-sujet ne fait pas tant de nous des héros que des victimes de l'héroïsation de personnages imaginaires que nos lectures chaotiques impriment au fond de nos âmes disloquées :

la marquise n'existe – ou si l'on peut s'exprimer ainsi, ne consiste – que pour être le support et la victime de cette fatalité toute verbale à laquelle elle a prêté sa vie. [Le lecteur] ressent ce qu'a de dérisoire et de pitoyable à la fois une pareille aventure. La réflexion ironique que suscite en lui l'inconséquence de la marquise est équilibrée, à son sentiment, par la compassion qu'éveille l'humanité en quelque sorte involontaire du personnage, une humanité qu'il doit, c'est sa faiblesse et sa vraisemblance, à la contamination fictionnelle dont il finit par périr²¹.

Ce que répète Crébillon, ouvrage après ouvrage, par le toucher toujours léger mais inexorablement cruel et ironique de son style, c'est que tout amour relève irrémédiablement de *l'idiotie*, entendue dans tous les sens de ce terme : à chacun ses goûts « particuliers » (et invariablement bizarres), à chacun ses petites jouissances en circuit fermé, à chacun sa façon inéluctablement ridicule de donner sens à sa vie. Pour « dérisoire et pitoyable » que soit cette idiotie constitutive de l'amour et de toutes nos formes de subjectivation, Crébillon parvient à en faire l'occasion d'une réflexion à la fois dégrisante et enjouée.

²¹ Jean Dagen, « Crébillon ou l'illusion de l'intériorité », art. cit., p. 145.