



CREBILLON FILS


LA NUIT ET
LE MOMENT

suivi de

LE HASARD
DU COIN DU FEU

DIALOGUES

Desjonquères



*collection XVIII^e siècle
dirigée par Henri Coulet*

LA NUIT ET LE MOMENT

suivi de

LE HASARD DU COIN DU FEU

CRÉBILLON FILS

LA NUIT
ET LE MOMENT

suivi de

LE HASARD
DU COIN DU FEU

préface de Henri Coulet

LES ÉDITIONS DESJONQUÈRES

© Les Éditions Desjonquères, 1992
36 rue Laffitte
75009 PARIS

Préface

Cidalise : – Quelle horreur!

.....
Clitandre : – Savez-vous bien que dans
le fond cela est horrible?

.....
(*La Nuit et le Moment*)

Le Duc : – Ah! quelle horreur!

.....
Célie : – Ah! l'horreur!

.....
(*Le Hasard du coin du feu*)

Cidalise reçoit Clitandre dans son lit; il est nu, elle n'a qu'une chemise légère. Célie désire *avoir* le Duc, comme ils disent dans leur langage; elle se moque des préjugés et le Duc n'est pas homme à se refuser un *petit écart* ou un *caprice*. Pourquoi tant de discours avant, pendant et après? On répondra que le libertinage est surtout affaire de mots : la victoire du séducteur n'est parfaite que s'il peut en ordonner les risques, les retards et les ruses en une suite tout à la gloire de sa méthode; sur la victime même, le miroitement des paroles exerce un pouvoir fascinant qui, en déguisant la faute, la

rend plus délicieuse, à moins que cette victime ne soit assez sotte pour avoir réellement besoin d'être dupée; et nous, lecteurs, trouverions-nous plaisir à des textes qui nous assèneraient les faits au lieu de jouer des circonlocutions, des métonymies et des métalepses? Sade nous agresse, nous sommes ses complices malgré nous et à notre honte. Crébillon fait appel à notre connivence, parfois en nous mystifiant. Un des grands modes de l'infraction libertine est le respect apparent de la règle qu'on subvertit. Il y faut beaucoup d'esprit et beaucoup d'art, à quoi le lecteur participe; comme cet esprit et cet art ne sont que vanité, au plein et double sens du terme, tant pis pour le lecteur s'il s'y est laissé prendre.

Mais les personnages de Crébillon ne sont pas tous identiquement libertins, et leurs paroles changent de sens selon la façon dont il nous les donne à lire. Du lieu d'où il parle Meilcour, dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, tourne implicitement, mais infailliblement, en dérision le libertinage qu'il a dépassé, et réduit à l'absurde et au ridicule le maître désenchanté de l'opinion, Versac. Ailleurs, c'est le libertin lui-même, Chester dans *Les Heureux Orphelins*, Alcibiade dans les *Lettres athéniennes*, qui fait entendre sa lassitude ou ses doutes. A aucune ligne du texte nous ne devons oublier qui parle, dans quelle situation, dans quelle vue et à qui : confident, complice, rival, partenaire consentant, rebelle, corrompu, ver-

tueux, ignorant ou averti... N'oublions pas non plus que l'auteur derrière ses personnages sait railler et prendre ses distances et nous laisse un rôle à tenir, à nous lecteurs. Le propos ne passe pas capricieusement d'un locuteur à l'autre, d'un lieu d'élocution à l'autre, comme chez les burlesques ou chez Diderot où le dialogue de l'auteur et du lecteur coupe le fil du récit et intercepte le dialogue des personnages : les divers niveaux de sens se superposent dans un même énoncé. Et comme les personnages, tout en poursuivant leur dessein, ont une tactique de discours extrêmement mobile, la prose de Crébillon est une des plus difficiles qui soient : ni l'intention générale d'un propos, ni le détail d'une phrase, ni la nature des faits et gestes mentionnés ne se saisissent à la première lecture. « Girgiro l'entortillé » : ainsi Diderot nomme-t-il Crébillon en 1748 dans les *Bijoux indiscrets*.

Pourtant Crébillon a méchamment parodié dans *L'Écumoire* le style subtil et compliqué de Marivaux, et vers 1776 il donnait à Besenval le conseil suivant : « Évitez une chose, je veux dire le tortillement, ou l'obscurité. Pour y réussir, allongez moins vos phrases. » Crébillon blâme chez autrui ce qu'il pratique lui-même. Les critiques en général passent sur cette contradiction et s'attachent à montrer que Crébillon devait être obscur et difficile, soit parce qu'il pénétrait les replis de la conscience et les ruses de l'inconscient, soit parce qu'il hésitait sans conclure entre la satire ironique

du vice et la nostalgie d'une vertu qui ne fût plus condamnée aux compromis, soit encore parce que tout sens imposé par les mots au réel est incomplet et réfutable, que toute parole est ployable à plusieurs sens et que la pensée de l'écrivain, s'il en a une, est débordée et ruinée par ses propres signifiants. Mais en reprenant dans sa lettre à Besenval, pour qualifier un style inacceptable, le terme même qui avait servi à discréditer son style personnel, Crébillon refusait expressément la contradiction qu'on lui impute. Qu'est-ce donc que son prétendu « tortillement » ?

Le plus souvent, ce n'est pas le sien, mais celui des personnages qu'il fait parler ou écrire. Plusieurs commentateurs de Crébillon ont bien dit que les rencontres entre ses personnages étaient toujours en porte à faux, que toutes leurs relations étaient ambiguës — par la faute de la société ou par celle de la nature humaine, peu importe ici. L'expression de leurs rapports est alors forcément ambiguë elle aussi : l'insinuation s'y unit à l'insolence, les brusques changements de ton à la progressivité des approches, le mensonge à l'avidité de savoir, et les parenthèses, les incises, les consécutives, les négations de négations, les « à un certain point », « dans le fond », « il semblerait », etc., allongent des phrases où s'enveloppent la menace, le défi, la promesse ou l'invite... Ces phrases, lourdes en apparence, suivent les méandres d'une manœuvre insidieuse ou mettent en place les élé-

ments d'un piège dont chaque ressort fonctionne exactement comme il faut et quand il faut. Les faibles eux-mêmes, les lâches et les hypocrites usent de ce langage calculé où l'équivoque est une arme, et non pas la marque d'une insuffisance. L'amphigouri de ceux-ci doit nous indigner ou nous faire rire, comme les propositions par lesquelles Célie, dans *Le Hasard du coin du feu*, essaie d'engager une intrigue avec le duc de Clerval. Les circonlocutions des autres ne sont pas moins perverses, mais nous avons le plaisir d'y déchiffrer un sens second qui échappe à leur destinataire persiflé. Le scrupule de l'exactitude n'inspire pas plus, à ceux qui prétendent expliquer leurs sentiments, les nuances et les correctifs dont ils s'embarrassent que la pudeur ne leur dicte les litotes et les périphrases par lesquelles ils évoquent leurs actes amoureux. Leur langage est au service de leur désir, non de leur vérité, et leur désir ne s'exprime guère que par le mensonge. La délicatesse et la subtilité de l'analyse n'ont pas pour but, comme chez Marivaux, d'enrichir la connaissance de soi et la relation à autrui, mais de mystifier autrui et soi-même, de cacher un vide. Si Crébillon ridiculise le mari-vaudage, c'est qu'il ne croit pas à la réalité de ces craintes, de ces émotions, de ces débats intérieurs que détaillent à l'infini les personnages de Marivaux : « quiétisme de l'amour », selon lui, qui ne sert qu'à endormir la conscience. Le « tortillement » du style dans les œuvres de Crébillon est toujours

ou parodique, ou de mauvaise foi : de mauvaise foi chez ceux que les roués appellent des « espèces », êtres sans volonté et sans perspicacité; parodique chez les roués qui se jouent de leurs victimes, et chez l'auteur lui-même : car Crébillon utilise lui aussi ce style, non pas pour amener au jour, comme Marivaux, les mille palpitations secrètes de la vie intérieure, mais pour réduire, démasquer, dégonfler, démolir les impostures et les illusions; son ironie d'auteur est sans cesse présente non seulement dans les propos qu'il tient pour son propre compte, mais dans ceux qu'il prête aux libertins adroits, redoublant ou retournant contre eux celle-là même qu'ils y mettent, et dans ceux des hypocrites et des effrontés, dont elle perce les misérables ruses. Crébillon est partout dans son texte. Ses dialogues ne sauraient donc être du théâtre : l'auteur y joue un trop grand rôle, et le lecteur aussi, bon gré mal gré. Peut-être est-ce ce qu'il voulait faire entendre en appelant *dialogue moral* son *Hasard du coin du feu*, de même que *Le Sopha* avait été un *conte moral*. Par des voies paradoxales, une réflexion nous est proposée, et non pas seulement une représentation.

Ces dialogues n'en sont pas moins dramatiques : un conflit s'y engage, y développe ses péripéties et s'y dénoue. En logeant Clitandre dans une chambre juste en face de la sienne, Cidalise ménageait la possibilité d'une aventure, peut-être moins décisive que celle à laquelle nous assistons. Elle répugne à

renvoyer Justine, elle avertit Clitandre, « d'un ton fort sérieux et d'un air un peu alarmé », de ne pas abuser de leur solitude, mais c'est elle qui lui montre sa jambe, qui lui fait ouvrir les rideaux du lit, qui l'interroge sur ses frissons, qui lui pose sur ses maîtresses, en termes détournés, les questions les plus crues. Avant de lui céder, elle voudrait s'assurer assez sottement qu'il a bien méprisé la plupart des femmes qu'il a eues avant elle et qu'il a le cœur libre, sans vraiment comprendre que les traitements qu'il a infligés à ses maîtresses et le jugement qu'il porte sur elles lui annoncent tout ce qu'elle peut au mieux attendre de lui. Elle le repousse à plusieurs reprises — « je vous abhorre » —, et son aveu — « je vous adore » — intervient comiquement au moment où elle va lui donner la robe de chambre dont il doit se couvrir pour se retirer. Elle brûlait de le faire, cet aveu, mais elle est et reste partagée entre le trouble, qui n'est révélé que par quelques indications scéniques, l'attendrissement, dont elle ne voit peut-être pas le danger, la colère, qu'elle croit ou feint de croire efficace, et la peur, encore plus forte après sa capitulation : car elle sait et elle dit que le désir n'est pas l'amour, elle pressent que Clitandre se moque d'elle (« Ah! Clitandre, quand je meurs d'amour entre vos bras, ma faiblesse n'est-elle pour vous qu'un spectacle risible? ») et elle redoute de n'être pas différente pour ce cynique d'une Araminte ou d'une Luscinde : « Et moi, je ne vous entends pas

sans trembler. » Sensuelle et fausse, elle exprime de vraies inquiétudes et décrit naïvement, sur le ton du doute (en parlant du présent) et sur celui du regret (en parlant du passé et de ses anciens amants), le comportement réel de Clitandre envers elle, tandis que Clitandre le lui décrit de son côté en racontant ses intrigues avec d'autres femmes, tout en protestant de son amour et de son respect. Ces récits insérés interrompent en apparence l'action, parfois très longuement, comme celui de l'aventure avec Luscinde : il n'en faut pas conclure que l'action ne soit qu'un prétexte permettant d'enchaîner des histoires galantes ni que Clitandre s'abandonne à ce qu'un autre personnage de Crébillon, la Duchesse (*Lettres de la Duchesse de ^{xxx} au Duc de ^{xxx}*, 1768), appellera « l'usage qui s'est introduit parmi nous de ne point dissimuler ce qui se passe dans notre cœur »; les récits insérés sont eux-mêmes des actions, des moyens de faire pression sur l'adversaire, de le mettre en garde, d'apaiser sa méfiance ou de le débusquer, ils sont aussi pour celui qui les fait, par tout ce qui de leur sens échappe à l'interlocuteur, le lieu par excellence de l'ironie, des adresses au lecteur par-dessus la tête du partenaire. Si Clitandre racontait à un libertin complice sa deuxième entreprise sur Luscinde (« Je ne sais quelles comparaisons elle s'avisa de faire entre Oronte et moi », « ...quoique, à dire la vérité, ce ne fût point par le sentiment que dans cette conversation je brillasse le plus », « ce qui lui avait

paru, avec quelque sorte de raison, la plus énorme des insolences... », « je voulus... que nous suivissions toutes les progressions que notre affaire aurait eues, si nous eussions eu le temps de la filer ») ou, encore plus scandaleuse, la troisième, changerait-il un seul mot à son récit? Posant comme irréductible l'ambiguïté des textes de Crébillon, un critique s'est demandé si, après tout, Clitandre et Cidalise ne concluaient pas une alliance de vrais amants. Il nous paraît au contraire difficile de ne pas entendre dans les derniers mots de Clitandre : « Adieu, puissiez-vous, s'il se peut, m'aimer autant que vous êtes aimée vous-même! », une cinglante dérision.

Dans *Le Hasard du coin du feu*, l'ironie résulte encore de la pluralité des sens, les récits insérés ont une fonction analogue, l'auteur et le lecteur ont aussi leur rôle à jouer. Mais les personnages sont différents et leur situation réciproque n'est pas la même. Trois scènes préliminaires (les scènes I, II et IV; la scène III ne sert qu'à amener le départ de la Marquise sur un prétexte grossier qu'on ne pardonnerait pas dans une œuvre vraiment écrite pour le théâtre) nous renseignent sur le caractère de Célie et du duc de Clerval, ainsi que sur leurs relations initiales, pour que nous puissions mieux démêler ce que leurs paroles déguisent. Célie ment quand elle pleure la mort du « pauvre Prévanes » et quand elle s'indigne de l'infidélité de Madame de Valsy envers le « pauvre

d'Alinteuil »; elle ment encore un peu plus tard, quand elle assure n'avoir jamais été la maîtresse de d'Alinteuil. « D'une excessive légèreté », à en croire la Marquise, quelque penchant pourrait la porter vers le duc de Clerval, mais c'est sur Bourville qu'elle a des vues. Le Duc est l'amant constant, sinon fidèle, de la Marquise; honnête homme, mais homme (« ce n'est qu'un homme », dira de lui l'auteur) et « né libertin », il peut céder aux occasions de plaisir, avant d'en reconnaître promptement le vide; du reste, Célie ne lui a jamais plu. L'action de la scène V, la scène essentielle de ce dialogue, commence donc par les avances de Célie au Duc et par la résistance de celui-ci. Célie sonde d'abord le Duc sur son attachement à la Marquise, puis l'attaque sur sa liaison antérieure avec Madame d'Olbray, mais le Duc rétorque en lui rappelant ses propres amants, Norsan, Clèmes, et l'impudeur de sa conduite envers eux, tout en affectant poliment de souscrire aux excuses qu'elle allègue et même de lui en fournir quelques-unes qui sont en fait des accusations. Mais comme il croit ironiser en prétendant qu'il aurait été des premiers à la féliciter de sa rupture avec Clèmes, elle exploite aussitôt cet apparent aveu d'intérêt. Il lui oppose d'Alinteuil, elle le nie. Il essaie d'éluder par des distinguos une question plus directe sur ce qu'il ferait si une femme se déclarait à lui la première, elle lui reproche ses « préjugés gothiques ». Il évoque sur un « ton tragique » le souvenir de Prévanes,

elle s'irrite, le traite de raisonneur et se sert de l'arme irrésistible d'une jolie femme auprès d'un homme qui n'est pas de marbre : la lascivité de l'attitude et le désordre indiscret du vêtement. Le dialogue équivoque de Cidalise et de Clitandre, dans *La Nuit et le Moment*, à partir de leur connivence dans le désir et d'une situation déjà fort propice, excitait à l'acte amoureux : le dialogue de Célie et du Duc retarde cet acte, jusqu'à impatienter Célie qui a recours à la provocation par le geste. Mais le Duc avait très bien compris où elle voulait en venir, et en prolongeant sa résistance, il a posé ses conditions : seuls les sens seront touchés en lui, le cœur ne sera pas de l'affaire, et il méprisera la provocatrice. Il le lui dit, tantôt avec des égards ironiques, tantôt brutalement, et elle marque qu'elle l'a entendu : « C'est-à-dire qu'avec un peu d'indécence, on aurait bon marché de vous. »

Mais la Marquise nous en a avertis : Célie « tâche de masquer l'âme qu'elle a, de celle qu'il serait bien d'avoir »; elle réclame de son partenaire l'amour de cœur qu'il lui a d'avance refusé : par vanité sans doute, pour se donner l'air de n'avoir pas été pour le Duc un simple objet de plaisir; par prudence également, espérant lier le Duc par sa parole et se garantir d'un abandon immédiat, ridicule et dégradant. Le Duc persiste dans son refus. Étrangement, pendant tout ce débat au cours duquel le Duc agit plus qu'il ne parle, et ne parle que pour dire autre chose que ce qu'on attend de lui,

les reparties (sauf quelques exclamations et reproches de Célie) sont remplacées par le résumé qu'en fait l'auteur dans son récit de l'épisode. Quand le dialogue reprend pour quelques répliques, le ton de Célie a baissé, et après une nouvelle défaite que raconte encore l'auteur il ne lui reste plus qu'à emprunter les accents de la Religieuse portugaise ou de Bérénice. Le Duc a gagné une partie qu'il ramène à ce qu'elle est véritablement, une aventure de hasard comme Célie a dû en rencontrer plus d'une; et Célie s'abaissant à proposer un partage avec la Marquise, le Duc la fait passer de compromis en compromis, d'arrangement en arrangement et jouit tranquillement de son reste avec elle après s'être assuré d'un remplaçant en la personne de Bourville.

Dans ces deux dialogues, les interventions de l'auteur se développent à l'approche de la fin, les actions des personnages ne correspondant pas à leurs paroles, qu'il faut compléter par un récit. Ces interventions sont particulièrement longues dans *Le Hasard du coin du feu*, où Crébillon n'indique pas seulement des gestes, mais analyse les hésitations du Duc, la délibération de Célie, les raisons pour lesquelles le Duc ne peut pas dire à Célie les mots qu'elle lui demande et qui, dans d'autres circonstances, lui coûteraient aussi peu à prononcer qu'à renier ensuite. Célie et le Duc sont peut-être des personnages plus simples, plus déchiffrables que Cidalise et Clitandre, leur conduite est

plus prévisible et ils se prêtent à une ironie mieux dégagée. Peut-être aussi Crébillon ne pouvait-il qu'une fois réussir un dialogue aussi complexe que *La Nuit et le Moment*, qu'il jugeait son chef-d'œuvre, à ce que rapporte Grimm en 1755 : « M. de Crébillon prétend que *Les Matines de Cythère* sont ce qu'il a fait de mieux dans sa vie. » Si le rapport de l'auteur aux personnages est plus transparent dans le second dialogue, son rapport au lecteur est aussi ambigu dans l'un que dans l'autre. Sans doute sommes-nous pris à témoins et conviés à penser des personnages ce qu'il semble en penser lui-même; à ce compte, même les indications scéniques sont des intrusions d'auteur, parce qu'elles insinuent l'embarras ou l'hypocrisie de celui qui parle; mais parfois l'auteur nous met à l'improviste dans la situation des personnages, dont il nous laisse juger selon l'expérience qu'il nous suppose obligamment : « Le lecteur aura ici la bonté de prendre que c'est à lui qu'on fait cette question » (*La Nuit et le Moment*); « sans faire à nos lecteurs, ni l'honneur de croire que la ressource qu'ils voudraient que le Duc cherchât ici ne coûtât rien à aucun d'eux, ni l'injure d'imaginer qu'elle fût également pénible pour tous, nous croyons pouvoir répliquer... » (*Le Hasard du coin du feu*).

Ce sont surtout les évocations érotiques qui sollicitent l'interprétation du lecteur; les didascalies laisseraient beaucoup à l'invention des acteurs sur un théâtre, si ce qu'elles indiquent plus clairement

dans votre cœur en proportion de ce que j'y gagnais, et que de cet instant vous ne l'ayez, sans le croire, plus mollement regretté que quand vous y étiez tout entière.

CÉLIE. — Oui, si je fusse convenue avec moi-même de l'impression que vous faisiez sur moi; mais, en vérité, je ne m'en doutais pas.

LE DUC. — Mais pour croire ne pas aimer, m'en aimiez-vous moins, et pensez-vous que ce sentiment, tout sourd qu'il était dans votre âme, y fût absolument sans effet?

CÉLIE. — Vous-même, à ma conduite avec vous, auriez-vous jamais, aujourd'hui même, imaginé que nous fussions ce soir ensemble comme nous y sommes?

LE DUC. — Non : je me doutais bien cependant de quelque préférence en ma faveur : ce n'était pas qu'en même temps je ne la sentisse fort restreinte; mais il me paraissait tout simple que, dans la position où vous saviez que j'étais, vous craignissiez de me la montrer dans toute son étendue, et la preuve que je vous devinais mieux que vous ne vous deviniez vous-même, est, en effet, le bonheur dont je jouis. Vous m'aimez, n'est-il pas vrai?

CÉLIE (*fort tendrement*). — Si je vous aime!

LE DUC. — Vous désirez par conséquent que je puisse toujours vous donner des preuves du goût que vous m'inspirez et en recevoir de vos sentiments.

CÉLIE (*en le serrant dans ses bras*). — Si je le désire! Quelle question!

LE DUC. — Je vous ai fait, ce me semble, sentir l'impossibilité qu'il y a, même par égard pour vous, que je quitte la Marquise?

CÉLIE. — Que trop!

LE DUC. — Vous ne doutez pas plus à présent du désir que j'ai que vous ne me quittiez pas non plus?

CÉLIE. — Je crois en effet, sans trop me flatter, que vous ne me perdriez pas sans regret.

LE DUC. — Je le dis avec chagrin, mais la loi de tromper la Marquise nous est prescrite par tant de raisons que nous ne pouvons, ni vous, ni moi, n'y pas céder. J'ai beau y rêver, je ne vois pas de meilleur moyen d'y parvenir que de vous donner à ses yeux l'apparence d'une affaire nouvelle.

CÉLIE. — Vous avez raison; mais à d'autres égards cela me paraît bien scabreux.

LE DUC. — Scabreux! point du tout; et serez-vous, d'ailleurs, la première à qui l'on aura donné un amant qu'elle n'avait pas?

CÉLIE. — C'est une injustice qu'on ne nous fait que trop souvent, et même les trois quarts du temps sans que nous en sachions rien. Sans vous, par exemple, j'ignorerais encore que j'ai eu d'Alinteuil : je vous dirai, pourtant, que cela n'est pas agréable.

LE DUC. — Il me semble, pour moi, que si j'étais