

### Claude Crébillon, héritier des Modernes ?

Né en 1707, Claude Crébillon est trop jeune pour avoir participé au centre vif de ce que l'on nomme communément la « seconde » querelle des Anciens et des Modernes, mais il a été nourri par les écrivains du clan des « Modernes » : il leur doit en grande partie sa formation intellectuelle et littéraire. On connaît l'ambivalence de son fameux pastiche de Marivaux dans *Tanzai* (1734), ce qu'il comporte d'esprit subversif, mais aussi d'admiration pour son aîné, qui ne manque pas de répliquer sévèrement dans *Le Paysan Parvenu* à ce qu'il reçoit comme une « attaque » de nature à jeter le discrédit sur son œuvre et sur sa personne. On se souvient aussi que c'est La Motte qu'il consulte avant de donner au public les *Lettres de la Marquise*. M<sup>me</sup> de Graffigny dont la correspondance avec Devaux est une précieuse source d'informations sur les coulisses du monde littéraire, rapporte les propos tenus par Claude Crébillon lui-même lors d'une conversation avec M<sup>lle</sup> Quinault, sur ses débuts dans la carrière d'écrivain :

« Nous avons parlé de ses *Lettres* ; il nous a conté comment il les avait données ; Il les croyait si mauvaises qu'il n'osait les montrer. En consultant ton ami La Motte sur un autre ouvrage, celui-ci lui demanda s'il n'avait que cela. Il avoua les *Lettres* sans vouloir les montrer ; La Motte le pressa tant qu'il y consentit. Le bonhomme avait trop d'esprit pour ne pas les trouver bonnes. Il l'obligea à les faire imprimer : elles tombèrent tout plat comme tu sais. Elles sont à présent à la quatrième édition<sup>1</sup> ».

Si l'on trouve ici ou là dans les ouvrages de l'auteur des *Lettres de la Marquise* des échos de l'œuvre de celui qui l'a patronné à son entrée dans le monde littéraire, une étude de l'influence exercée par La Motte sur Crébillon reste à effectuer. L'analyse réalisée ici même par Jean-Philippe Groperrin qui met en valeur le goût du héraut des Modernes pour la réflexivité et pour les jeux métalittéraires fournit des jalons et ouvre une piste à explorer. La pensée de Fontenelle n'est pas non plus absente des contes de Claude Crébillon où des références à l'essai *De l'origine des fables* (1724) et à l'*Histoire des oracles* ont été identifiées<sup>2</sup>. La figure même du secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences a pu fournir quelques traits à telle caricature du philosophe physicien et du bel esprit, campée dans *Ah Quel Conte !*. Cependant, les rapports du fils du grand dramaturge avec les écrivains de la génération précédente ne sont pas de simple sujétion. En effet, si Crébillon opte délibérément pour les genres « modernes », tels que les définit Fontenelle dans sa *Digression sur les anciens et les modernes* (publiée en 1688) : les lettres galantes, le conte, et même la chanson, genres dans lesquels s'inscrit la majeure partie de son œuvre -à côté du roman-mémoire et du dialogue narratif-, il ne cessera de les expérimenter et de les transformer. Sans doute a-t-il été un lecteur passionné, accordant d'abord à ses devanciers la

---

<sup>1</sup> *Correspondance de Mme de Graffigny*, t. IV, sous la direction de J.-A. Dainard, Oxford, The Voltaire Foundation, 1996, p. 60 (À Devaux, le 27 décembre 1742).

<sup>2</sup> Voir notamment pour *Tanzai* et *Néadarné*, les notes 8, 41, 64 et 66 de l'édition Sgard, t.1, (Classiques Garnier, 1999).

reconnaissance due à des autorités légitimées par leur succès, puis adoptant la distance d'un point de vue critique qui n'hésite ni devant la raillerie ni devant le pastiche.

Les partisans des Modernes s'étaient définis notamment par une nouvelle relation avec les autorités littéraires de l'antiquité qu'ils refusent désormais d'admirer sans réserves et de considérer comme des modèles absolus de perfection<sup>3</sup>, c'est de cette question des liens avec l'autorité des modèles hérités dont je traiterai ici à partir de la préface de *Tanzai et Néadarné*, en essayant de mettre en valeur la spécificité en matière de poétique de ce disciple des Modernes émancipé qu'est Claude Crébillon.

On a souvent remarqué<sup>4</sup> que Crébillon s'exprime assez peu sur sa conception poétique dans des textes préfaciels, et lorsqu'il sacrifie à cet usage pour certains de ses romans (notamment *Les Égaréments* et *les Lettres de la Duchesse*), ces textes d'escorte sont loin d'exprimer des positions parfaitement claires : ils appellent donc une interprétation prudente. Sa préférence, en ce qui concerne les contes, va à l'intégration de ce genre de discours au cœur de la fiction elle-même, par l'intermédiaire de la médiation énonciative des personnages. Certes, cette pratique n'est pas nouvelle, Marivaux use de cette forme de métacritique dès ses tout premiers romans<sup>5</sup>, mais il est significatif que les questions de poétique soient mises en débat par Crébillon dans la fiction artificielle du conte, qui autorise mieux que tout autre genre le masquage du point de vue de l'auteur. Dans cette perspective, la préface de *Tanzai* vise un triple objectif : le renouvellement d'un type de discours désormais codifié jusqu'à la vacuité, la mise à distance par l'extravagance de la fiction des enjeux de la querelle et l'affirmation d'une manière moderne, fondée sur la liberté du conteur et l'amusement du lecteur.

J'étais tout d'abord partie de l'idée que Crébillon étant un écrivain de la seconde génération, ne s'était guère exprimé sur les objets de la querelle, et qu'il n'y faisait même aucune allusion dans ses œuvres. Mais la relecture attentive de la Préface de *Tanzai* m'a convaincue du contraire. Tout se passe comme si le jeune écrivain, sous le masque et sur le mode ironique, réinvestissait dans cet avant-texte ludique, certaines données de la querelle par le biais d'une transposition orientale : on verra qu'il y est question de la valeur d'une œuvre antique léguée par la tradition, des conditions de sa transmission par les traducteurs et les commentateurs savants, et finalement de la légitimité de la fonction d'auteur.

Dans cette préface d'une longueur inhabituelle et structurée en trois chapitres -comme le serait un roman- précédés de titres informatifs sérieux, (contrairement à ceux, ludiques, du conte), le préfacier fait le récit fantaisiste de l'origine de son conte, en une sorte d'épopée burlesque dont le héros serait le livre à venir. Cette histoire complètement farfelue, qui accorde à l'œuvre une filiation et une genèse compliquées, je me propose de la considérer sérieusement. Non pas en prenant au premier degré un discours foncièrement ironique et destiné à divertir, mais en examinant dans les éléments que cet énoncé mobilise, comment s'effectue une représentation de

---

<sup>3</sup> Perrault examine dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, publié entre 1688 et 1697, tous les arts et toutes les sciences, pour prouver la supériorité des artistes et des scientifiques de son temps et le génie national (Carole Boidin, *L'Invention du conte comme forme littéraire*, thèse de doctorat dirigée par Florence Dupont, soutenue le 4 déc 2009 à Université Diderot-Paris VII. p. 123).

<sup>4</sup> Notamment Jean Dagen dans la Préface de son édition des *Égaréments du cœur et de l'esprit* (Garnier-Flammarion).

<sup>5</sup> Par exemple dans *Pharsamon* où est traitée la question du choix du sujet et du « petit » en littérature (*Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, p. 602), on sent bien où va la préférence de Marivaux.

l'œuvre et de son auteur qui, par bien des aspects, remet en jeu comiquement nombre de données de la querelle qui opposa Houdar de la Motte et Madame Dacier.

Dans ce récit narrant l'histoire de la conception d'un chef d'œuvre oriental avant la lettre comme une aventure aux péripéties les plus improbables, l'auteur-préfacier commence par mettre en place une procédure de sacralisation du conte en le désignant comme « un des plus précieux monuments de l'antiquité » et dans le titre du chapitre 2, comme un « trésor »<sup>6</sup>. Ainsi que l'écrit Raymonde Robert dans son article sur les *Préfaces ludiques*, « la très grande ancienneté de la source manuscrite est soulignée par des précisions qui l'éloignent de plus en plus et finissent par l'installer dans un temps immémorial. La première date qui est donnée pour sa rédaction est d'abord le XV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. »<sup>7</sup>. Sous le couvert d'une énonciation parodique qui feint de croire aux faits invraisemblables qu'elle raconte, le préfacier installe un contrat de lecture à double entente, et passablement équivoque : la référence à l'antiquité fonctionne-t-elle comme une justification de la valeur du livre ou à l'inverse - on est en effet en 1734 et les Modernes sont passés par là - comme l'héritage d'une tradition marquée par la désuétude ? Dans le même sens, le déplacement géographique vers une antiquité orientale (Chine, Japon...) plus ancienne encore que celle sur laquelle portait la querelle, vaut à la fois comme un indice de satire et comme un dépassement quasi-hyperbolique de celle-ci. Loin de tout discours de vérité, l'énonciateur déploie une parole ambiguë aux références vacillantes, peut-être destiné à n'exclure aucune des deux catégories de lecteurs, celle qui se range du côté des idées modernes et celle qui se définit par l'attachement à la tradition. Un transfert d'univers préside à la fictionnalisation de l'origine du conte: en transposant la question de la valeur de la tradition, de la réalité au monde de l'imagination, elle perd son caractère d'enjeu d'une dispute authentique, pour devenir une pure invention, plus propre à amuser le lecteur qu'à lui proposer un sens.

Il n'en reste pas moins que, dans le contexte qui oppose Crébillon à Marivaux dans ce conte, et surtout dans la proximité de la publication de l'opuscule de Raymond de Saint-Mard qui, relançant la querelle Dacier/Houdar, donne en 1734 ses *Trois Lettres sur la décadence du goût*<sup>8</sup>, cette posture trouble sonne à l'orée du conte comme une sorte de clin d'œil qui fait de la question de l'autorité de la tradition et de l'ancienneté un sujet dérisoire et d'autodérision, une fiction juste bonne à justifier une autre fiction.

D'autres contenus dont le préfacier use pour auto-promouvoir son « chef d'œuvre d'un inconnu » témoignent que la querelle des Anciens et des modernes est toujours actuelle en 1734 : elle est ici revivifiée non sans malice par le traitement fictionnel le plus extravagant.

Le conte présenté n'est pas la matérialisation d'une source orale quelconque, mais le dernier état, actuel, d'un précieux texte-source qui a subi bien des vicissitudes. Inscrit à la fois dans une histoire et dans un itinéraire géographique mi-fabuleux mi-réaliste, il s'est transformé au gré des hasards de l'aventure : il résulte d'un long processus marqué par des traductions et des adaptations en série -processus qui par son excès et sa fantaisie ôte au *topos* toute prétention à fonctionner comme caution réaliste-. Il s'agit non seulement de dénier au texte des contours définitivement fixés, mais aussi de traduire métaphoriquement la nature de tout texte littéraire comme inévitable avatar et métamorphose d'une source antérieure. Lieu par excellence de la filiation, la littérature devient ainsi le domaine privilégié d'un exercice d'intertextualité

---

<sup>6</sup> *Tanzai et Néadarné*, éd. citée, p. 269-271.

<sup>7</sup> Raymonde Robert, « Préfaces ludiques : le jeu avec la fiction du manuscrit retrouvé », *Le Texte préfaciel*, Presses universitaires de Nancy, 2000, p. 64.

<sup>8</sup> Dans ses *Lettres*, Rémond de Saint-Mard désigne nommément les responsables de cette décadence : La Motte (mort en 1731) et Fontenelle.

particulier. Il n'est pas indifférent que l'une des phases de l'histoire du manuscrit le décrive comme un héritage reçu par trois générations successives : ainsi l'un des traducteurs traduit-il le manuscrit en latin, dans la langue des savants, puis lègue son manuscrit à ses neveux qui l'augmentent de notes et de commentaires avant que leurs enfants ne le vendent à un Vénitien. Le fond oriental est ainsi métamorphosé en patrimoine chrétien par la succession de trois générations de savants qui portent le nom des trois mages. Il n'est pas impossible de voir dans ce détail une référence à l'attachement des Modernes à la source chrétienne. Avant d'être un objet marchand, le livre est un bien hérité, chaque génération le traitant selon son désir, y imprimant sa marque et le modernisant pour l'adapter au goût du public. Cette généalogie du conte, même fantaisiste, paraît significative d'une certaine conception de la littérature que l'on retrouve notamment sous la plume de Mlle L'Héritier dans la Dédicace des *Enchantements de l'éloquence*<sup>9</sup>. La matière en est constamment remodelée et modernisée au sens propre, afin de répondre aux exigences esthétiques du lecteur contemporain.

C'est encore la question de l'auteur et de son autorité sur son texte et sur le lecteur qui sont mises en cause dans la préface de *L'Écumoire*. La mise en fiction burlesque de l'origine du livre jette le doute sur l'identité du véritable auteur : le livre, faussement attribué à Confucius est en réalité d'un parfait inconnu répondant au nom loufoque de Kilofo-ée ; ce problème d'attribution rappelle curieusement la mise en cause d'Homère comme auteur de *l'Iliade* effectuée par Perrault dans le Quatrième dialogue du *Parallèle*<sup>10</sup>, soupçon d'imposture rappelé par La Motte dans ses *Réflexions sur la critique*, au début du chapitre intitulé : *Autorités*. Ce dernier y rappelle le témoignage de Suidas, selon lequel deux autres *Iliades* auraient été composées avant et pendant l'époque d'Homère, que ce dernier auraient supprimées « pour passer seul à la postérité avec la gloire de l'invention »<sup>11</sup>. La diffraction de l'instance auctoriale en plusieurs personnages de différentes époques et de différentes nations, la démultiplication des fonctions de production du texte (d'auteur à traducteur, et à commentateur savant), et les jeux de masque d'un auteur tantôt supposé tantôt « véritable », ont pour conséquence de disqualifier la fonction auteur et l'autorité qui lui est habituellement dévolue. En chassant le précédent, chaque « auteur » imprime sa marque au texte sans parvenir à gagner une autorité définitive. Le préfacier lui-même - derrière lequel se cache l'auteur-narrateur du conte - n'est que le chaînon final d'une longue série de traducteurs. Construite sur le modèle d'une lignée, d'une « généalogie », élargie à des modes variés de réécriture, la fonction auteur n'a pas disparue, mais elle est l'objet d'une dissémination et d'un éclatement qui transforme le procès auctorial en processus. En troublant le modèle de l'unicité auctoriale, elle met également en doute la légitimité de sa fonction.

Il demeure difficile de donner une interprétation de ce qui semble n'être qu'un jeu vertigineux avec les conventions : la convocation d'une constellation d'intervenants auctoriaux qui se succèdent dans le temps, a-t-elle seulement pour fonction de diluer le rapport d'appropriation de l'auteur vis-à-vis de son texte et de mettre à mal l'« autorité suspecte » « des grands noms » et « des vieux temps »<sup>12</sup> pour reprendre les termes de La Motte ? Ne s'agit-il pas dans le même temps d'ironiser sur la confiance dans le progrès de l'art déclarée par les Modernes, en la traitant sous l'angle de la vanité de l'auteur ? En effet, cette inscription du conte dans une histoire orientée par le progrès débouche sur une autocélébration de son œuvre par

---

<sup>9</sup> Boidin, *op. cit.*, p. 120.

<sup>10</sup> Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, vol 3 , p. 34 et s.

<sup>11</sup> Houdar de La Motte, *Réflexions sur la critique*, dans *Textes critiques, Les raisons du sentiment*, Champion, 2002, p. 295.

<sup>12</sup> Dans son ode intitulée *La Nouveauté* (1709).

l'auteur-préfacier à laquelle le lecteur ne peut moralement adhérer, tant cette déclaration d'autosatisfaction est outrancière :

Je n'ai rien oublié de tout ce qui pouvait rendre cet ouvrage parfait, et je ne doute point qu'il ne le soit. Je l'ai embelli, en quantité d'endroits, de réflexions également neuves et judicieuses. Il est écrit avec un soin, une netteté et une précision merveilleuse<sup>13</sup> [...]

Crébillon construit à l'aide des éléments de la controverse homérique, une entreprise critique qui fait feu de toute cible. Il attaque aussi le clan des érudits, à travers la mise en scène de plusieurs figures de commentateurs et de traducteurs s'emparant tour à tour de l'œuvre pour y imprimer leur marque. L'intervention de plusieurs générations de savants et la description de leur pratique de l'érudition développée dans le second chapitre sont en effet clairement reliées à la Querelle, et apparaissent nettement comme une charge contre l'esprit pointilleux et l'inutilité de l'érudition savante, déjà dénoncée par Perrault et Fontenelle<sup>14</sup>. Dans la lignée du *chef d'œuvre d'un inconnu* de Thémiseul de Saint Hyacinthe, et aussi d'Hamilton inscrivant à l'orée du *Bélier* un rapport distancié à l'érudition, Crébillon reprend à son compte le motif de « l'érudition stérile<sup>15</sup> », tout en énumérant à loisir et en connaisseur les opérations critiques habituelles des philologues du temps. Derrière la feinte qui met faussement en valeur leur travail, la condamnation des doctes, qui avaient été tant attaqués pour leurs gloses savantes des éditions d'Homère et pour leurs ridicules disputes<sup>16</sup>, est perceptible. Un détail farfelu de la fiction fait directement écho à une controverse futile qui opposa Perrault à Boileau au sujet de l'âge du chien d'Ulysse. Resituant les notions de vrai et de vraisemblable, Boileau avait reproché à Perrault de « faire le procès à Homère, comme ayant infailliblement tort d'avoir fait vivre un chien vingt ans, Pline assurant que les chiens n'en peuvent vivre que quinze »<sup>17</sup>. De son côté, le savant de Crébillon, Jean Gaspard Crocovius Putridus de Leipzig, à qui échoit l'ouvrage qu'il augmente de notes et de commentaires, doit sa célébrité à son succès dans une dispute sur le sexe des chiens de Diane. L'allusion est claire et le clin d'œil moqueur : on ne saurait mieux railler l'esprit pointilleux et l'inutilité de l'érudition savante et rappeler les sujets souvent dérisoires des disputes entre doctes. Deux éléments confirment s'il en était besoin, le régime foncièrement ironique du chapitre : le nom latin de ces êtres de fiction désigne les ridicules des savants<sup>18</sup> ; et une destinée funeste les jette en proie à une hécatombe d'accidents mortels indicative du déni d'autorité et de reconnaissance dont ils sont l'objet.

C'est enfin la fameuse question de la traduction, au cœur de la seconde querelle qui constitue le prétexte d'une véritable déclaration de poétique. On se souvient que cette question avait été largement traitée par La Motte dans son *Discours sur Homère*. Faisant fi de toute traduction littérale et optant pour une « imitation élégante », ce dernier, pour adapter Homère au goût des lecteurs contemporains, avait opéré des transformations d'importance impliquant quelques ajouts, et surtout de multiples raccourcis et suppressions... En mettant en avant la précision, la clarté et l'agrément, il s'agissait avant tout de répondre aux nouvelles normes

---

<sup>13</sup> *Tanzai et Néadarné*, édition citée, p. 273.

<sup>14</sup> Perrault considère les commentateurs comme des écrivains ratés (*Parallèle*, t. III, éd. 1692, p. 2-3) et Fontenelle conteste leur autorité dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*.

<sup>15</sup> Raymonde Robert, article cité, p.65.

<sup>16</sup> *Tanzai et Néadarné*, édition citée, notes 5 et 6, p. 681.

<sup>17</sup> Voir la note 15 de l'édition de *Tanzai* par Ernest Sturm chez Nizet qui fait référence au chapitre 3 des *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin* de Boileau.

<sup>18</sup> *Tanzai et Néadarné*, édition citée, note 5.

esthétiques liées aux règles de la bienséance et à un usage mesuré de la raison. La Motte revendiquait à la fois le rôle de traducteur et celui d'inventeur<sup>19</sup>. Le commentaire de l'auteur-préfacier de *Tanzai* sur sa pratique de traducteur se présente comme un parallèle burlesque de celui de La Motte adaptateur d'Homère. Une même ignorance de la langue du texte source les rapproche : la question de la connaissance de la langue d'origine avait été posée par ses adversaires de La Motte, qui ne connaissait pas le grec<sup>20</sup>. La traduction produite par l'auteur-préfacier et dont le conte est le résultat, est tout d'abord présentée comme une imposture, puisque que le traducteur avoue ne pas connaître véritablement le vénitien, langue du manuscrit qui lui échoit. Mais cette imposture qui laisse « peu de ses grâces nationales » originales au livre est finalement considérée comme un bénéfice, de même que l'épuration des orientalismes de l'œuvre auquel il a procédé en supprimant le « fatras » et les « fables absurdes » de l'orient, en occidentalisant le personnel merveilleux typique, en censurant le style métaphorique alambiqué, et en arrangeant les faits en désordre. L'affirmation du relativisme des cultures selon les nations et les époques, le choix d'une traduction actualisante qui n'exclue pas le recours à l'imagination et surtout la priorité accordée au goût du lecteur sont autant de prises de position qui rencontrent d'assez près l'argumentation développée par La Motte pour défendre sa traduction. Des deux côtés, l'œuvre qui ne devait son autorité qu'à son ancienneté est délogée de son piédestal cependant qu'est affirmée la confiance en une manière nouvelle, apte à séduire le public contemporain. Entre les deux approches de la traduction, historicisante ou actualisante, le choix est le même de part et d'autre : le texte original ne vaut qu'adapté aux normes culturelles et sociales du public qui le lit. Le dogme de l'immutabilité du texte est mis à mal dans le mouvement même de cette transformation. Dans le mépris affiché pour les fables, on reconnaît une position moderne, issue autant de l'opuscule de Fontenelle *De l'origine des fables* que de la préface du *Bélier* d'Hamilton où l'auteur prend ses distances avec le merveilleux des *Mille et une nuits* :

Le tout n'en est pas emprunté  
des récits de Shéhérazade  
la respectable vérité  
n'y sera point en mascarade  
sous l'arabesque antiquité.<sup>21</sup>

Mais le personnage campé par Crébillon serait trop simple s'il se contentait de le camper en pâle décalque de La Motte aux prises avec un chef d'œuvre oriental. Là encore, l'auteur complique à loisir un énoncé souvent contradictoire et d'une grande complexité énonciative. Par la liberté de ses interventions sur l'œuvre source - qu'il décrit précisément dans l'éloge de lui-même<sup>22</sup> du chapitre 3 -, le préfacier-traducteur semble unir sa voix à celle des Modernes, tout en formulant une réponse-coup de griffe aux critiques formulées par Marivaux dans *Le Paysan*

---

<sup>19</sup> Houdar de La Motte, *Discours sur Homère*, dans *Textes critiques, Les raisons du sentiment*, Champion, 2002, p.222-230.

<sup>20</sup> Houdar de La Motte s'en justifie dans les *Réflexions sur la critique*, *ibid*, p. 282.

<sup>21</sup> Hamilton, *Nouveaux contes de fées*, Slatkine reprint, t. IX, p. 4.

<sup>22</sup> L'éloge de soi sous couvert de modestie est un lieu commun du genre préfacier notamment dénoncé par Marivaux dans *L'Indigent Philosophe*, mais Crébillon sous le masque parodique assume délibérément la posture fanfaronne de l'autoglorification.

*parvenu*<sup>23</sup> : l'autoglorification finale de l'auteur s'opère sur le thème du perfectionnement du livre par insertions d'embellissements sous forme « de réflexions également neuves et judicieuses », par l'usage d'un style soigné d' « une netteté et [d']une précision merveilleuse ». L'on reconnaît là une réponse plaisante aux griefs formulés par Marivaux dans la quatrième partie du *Paysan parvenu*<sup>24</sup> envers ce jeune écrivain avide de recueillir l'avis de ses lecteurs, ainsi que le renvoi d'une critique malicieuse à celui que l'on accusait dans sa *Marianne*, d'avoir tant abusé des « réflexions ». L'extravagance enfin est revendiquée et rapportée à l'origine chinoise du livre, contre « la régularité et le goût qui brillent dans nos auteurs français qui, toujours compassés, sont presque toujours fort raisonnables, et froids encore le plus souvent ». Le préfacier soupçonne enfin les auteurs français « si arrangés » de ne pas oser laisser aller leur penchant et les invite à « pêcher un peu plus contre les règles » : « leurs ouvrages seraient moins décents mais plus agréables et mieux lus ». Le ton a changé : on est passé de l'ironie à la critique directe des écrivains qui font allégeance aux règles. Si La Motte avait condamné les règles arbitraires issues de l'expérience, il avait admis l'intérêt des règles fondées sur la raison. Au contraire, le porte-parole de Crébillon prend ses distances avec l'autorité que représentent les règles. Sa remise en cause résonne comme l'affirmation d'une conception nouvelle de la poétique qui met la satisfaction du lecteur au centre des préoccupations de l'auteur. Déjà présent derrière l'allusion aux *Mille et une nuits* et à ses imitations, le lecteur avide de nouveauté ne pouvait se satisfaire des « répétitions » des folies orientales, désormais trop rebattues pour l'intéresser. L'adaptation à un public qui souhaite se divertir est présentée comme l'objectif vers lequel tout auteur doit tendre : trop de sagesse nuit, il faut une « raison [...] égayée ». La référence finale à Horace, à la fois mis en avant mais dont la lettre du précepte est oubliée, peut sembler curieuse dans le contexte d'ensemble : tout en les traitant avec désinvolture, elle semble indiquer que l'énonciateur refuse de s'enfermer dans une posture rigide de refus des Anciens : il ne la mentionne que comme une sorte de rappel au bon sens, et comme une invitation, presque une tentation, brandie devant les auteurs dont l'audace rentrée ne parvient pas à s'exprimer.

Dans *L'Indigent philosophe*, Marivaux avait présenté la préface comme une scène de comédie où le grand art du préfacier consistait à multiplier les contorsions pour se placer hypocritement dans la position de l'auteur modeste. La Préface de *Tanzai* n'est évidemment pas un manifeste, mais elle refuse d'emblée les codes conventionnels pour établir un brouillage des discours. Le déplacement opéré vers la fiction, et vers une fiction marquée par l'imagination la plus folle, est déjà un premier acte d'indépendance. Cependant par le sujet de cette fiction : le récit des aventures du livre, et par la mise en jeu des objets de la querelle, la préface conserve sa caractéristique d'énoncé métadiscursif ; s'il est aussi difficile d'établir le point de vue de l'énonciateur, c'est non seulement en raison de l'affabulation fantaisiste qui fait le fond du récit, mais surtout à cause d'une énonciation instable, qui profère des propos constamment équivoques<sup>25</sup>, ou conduit d'un pôle évaluatif à son inverse un lecteur qui va de surprise en stupeur. L'art de l'équivoque comme l'art de la volte-face rendent impossible toute émergence d'une parole digne de confiance. Il n'en reste pas moins que la représentation ridicule des enjeux de la querelle prend l'allure d'une liquidation, et d'un refus : à la question de l'autorité, - autorité

---

<sup>23</sup> La quatrième partie du *Paysan parvenu* est parue en septembre 1734 et *Tanzai* à la fin de novembre de la même année, calendrier qui a laissé à Crébillon la latitude d'ajouter à la fin de sa Préface quelques mots en réponse aux critiques de Marivaux.

<sup>24</sup> Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Gallimard, Folio classique, 1981, p. 257-260.

<sup>25</sup> Voir à ce propos l'article de Jean-François Perrin, « Le règne de l'équivoque », *Revue Féeries* n° 5, 2008.

du texte, autorité de l'auteur, autorité des règles - est substituée une revendication de liberté et de fantaisie sans limites qui ne reste pas lettre morte, mais qu'il met en pratique dans cette préface même. Derrière le fantoche en figure d'auteur, Crébillon ne tente pas de récupérer un capital d'autorité en s'inscrivant dans une filiation littéraire, mais vise au contraire à s'en affranchir : il n'est qu'à considérer le traitement qu'il réserve à sa source orientale, à son « air bizarre trop rebattu aujourd'hui », pour s'en persuader. Sa liberté littéraire, il l'étend au domaine de la morale - l'allusion finale à la décence est significative à cet égard - et sur ce point encore, il semble, dans la dernière partie de sa préface, répondre aux griefs que Marivaux avait formulés à son endroit dans *Le Paysan parvenu*<sup>26</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le désaccord entre le jeune auteur qui représente Crébillon et son lecteur (dont la profession de militaire est significative) est d'abord présenté comme un conflit de générations : le goût pour la licence étant réservée aux jeunes étourdis tandis que la recherche du raffinement serait le bénéfice de l'âge. Aux yeux de Marivaux, si la littérature peut progresser, ce n'est certainement pas en contrevenant aux règles de la bienséance, alors que pour Crébillon, tout peut-être dit, à la seule condition de choisir ses termes. Retournant l'accusation d'excès de son aîné, l'auteur de *Tanzai* en vient à déplorer la trop grande « sagesse » des écrivains de son temps. Car la seule instance de jugement qu'il reconnaît finalement, c'est le lecteur, et en ce sens, Marivaux touche juste lorsqu'il met en scène une figure de lecteur déçu, imaginant lui-même d'autres lecteurs insatisfaits du conte de Crébillon. Dans cette perspective, la préface de *Tanzai* est une véritable entreprise de séduction du lecteur qui met en pratique un certain nombre des orientations poétiques qu'elle défend : l'invention, la nouveauté, la liberté. Elle a pour but de produire un plaisir esthétique nouveau par le réinvestissement fictionnel des sujets de la querelle souvent à l'origine de débats bien sérieux et d'en indiquer ainsi le caractère dérisoire. Le lecteur peut non seulement jouir du plaisir intellectuel de reconnaître l'habileté avec laquelle l'énonciateur se joue des modèles, mais l'appréhender ainsi qu'une mise en bouche et comme la promesse d'une gaieté à venir. Le pastiche dont Marivaux s'est tant ému, qui tourne au combat singulier entre un écrivain confirmé et respecté et un auteur débutant, participe de cette volonté d'égayer, mais son principal enjeu pour Crébillon reste bien de défier une autorité pour mieux la dépasser. En cela, il aura retenu et retourné contre l'un d'entre eux l'une des leçons des Modernes.

Régine Jomand-Baudry  
Equipe Marge  
Université Jean Moulin-Lyon3

---

<sup>26</sup> Nous renvoyons pour un développement sur ce point à notre introduction au *Sopha*, « L'écriture en liberté », dans l'édition des *Contes* de Crébillon, Champion, 2009, p. 321-327.