

## LECTURES DU RECIT DANS *AH QUEL CONTE !* DE CREBILLON FILS

*Ah quel conte !* appartient à cette catégorie d'oeuvres qui offrent à leurs lecteurs à la fois le récit d'une fiction et son commentaire. Il ne s'agit certes pas pour l'auteur de fixer définitivement le sens de son histoire, mais plutôt de représenter comme en abyme le processus de réception du texte et d'en faire jouer et varier presque indéfiniment la signification. La démarche la plus adéquate -peut-être devrions-nous dire la plus naturelle- pour analyser les effets de sens produits par les lectures intratextuelles consiste, au moins dans un premier temps, à rentrer dans le système ludique de l'auteur et à suivre le parcours malicieusement fléché et parfois déroutant qu'il a tracé pour nous.

### Quand le commentaire précède le texte

Rien de plus banal que de dire que l'appréhension de l'ouvrage passe d'abord par cette étiquette qu'est le titre, qui fonctionne à la fois comme un indicateur du contenu et comme une invite. A l'époque où Crébillon fils publie son roman, c'est-à-dire à la fin de l'année 1754<sup>1</sup>, les titres les plus fréquents ont majoritairement une fonction référentielle. Ils désignent le plus souvent les personnages principaux de la fiction par leur nom (ou par leurs initiales), leur prénom ou encore par leur condition sociale ou familiale ; c'est le cas, par exemple, de *Mirza et Fatmé* de Saurin le fils, de l'ouvrage du Chevalier de Méré : *Lettres du chevalier de K\*\*\* au marquis de \*\*\**, du *Juge prévenu* de Mme de Villeneuve ou encore des *Heureux orphelins* de Crébillon fils lui-même. L'indication de la forme du récit est courante ; elle veut garantir l'authenticité des faits racontés : c'est ainsi que, la même année, de La Solle appelle son roman, *Mémoires de deux amis*. D'autres auteurs se placent sur un terrain plus moral, comme de La Place avec ses *Erreurs de l'amour-propre* ; Une dernière tendance se fait jour avec la mise en avant d'un objet, le plus souvent magique, et qui annonce un récit merveilleux, parfois aux couleurs orientales : c'est alors *le Grelot* de Baret ou le *Miroir des princesses orientales* de Mme Fagnan<sup>2</sup>. L'emploi d'un second titre ou d'un sous-titre alliant deux de ces caractéristiques est habituel. L'on peut dire d'une part que les usages concernant les titres de roman en cette année 1754 n'ont guère varié depuis les années 1730 et d'autre part, que Crébillon fils, s'il a résisté à la tentation du titre parodique des *Mille et une*

---

<sup>1</sup>- *Ah quel conte !* paraît entre novembre 1754 et février ou mars 1755.

<sup>2</sup>- Tous ces titres sont issus de la *Correspondance littéraire* de Grimm , éd. Tourneux, 1877, t.1, t.2 et t.3 et signalent des romans parus en 1754 et 1755.

*nuits*, pourtant très en vogue à partir des années 15<sup>3</sup>, a lui même fait allégeance à certains modèles de son époque (même s'il a peut-être été l'instigateur de la mode du titre moral) : depuis les *Lettres de la marquise de \*\*\* au comte de \*\*\** jusqu'aux *Egarements du coeur et de l'esprit* ou *Mémoires de M. de Meilcour*, en passant par *l'Ecumoire* ou *Tanzaï et Néadarné* et *le Sopha*, chacune des enseignes choisies entre dans une des séries facilement repérables que nous avons évoquées.

Ce rapide tour d'horizon nous permet de mesurer l'incongruité du titre qui nous occupe. Avec *Ah quel conte !* en effet, le lecteur est surpris, voire déconcerté ; le public contemporain n'a d'ailleurs pas manqué d'y réagir et a nettement exprimé son agacement et son incompréhension : le premier compte rendu de la *Correspondance littéraire* de Grimm s'ouvre sur une observation lapidaire : "Monsieur de Crébillon peut-il choisir un si mauvais titre !" <sup>4</sup>. Un peu plus nuancée, l'annonce de la Bibliothèque impartiale évoque cette "espèce de roman", "intitulé d'une manière plus bizarre que plaisante : *Ah quel conte !*" <sup>5</sup>. On peut tenter de réfléchir sur les raisons qui ont suscité de tels constats critiques : balayant les attentes du public contemporain, le titre se présente ici non pas dans l'immuabilité quasi-oraculaire de la formule, mais à travers lui, se fait entendre une voix, une émotion, un point de vue ; pour parler de manière plus technique, on pourrait dire qu'il exhibe une énonciation. Il est évidemment impossible, pour le lecteur qui aborde le récit par sa page de titre, de déceler l'origine de cette énonciation, du fait de la décontextualisation qui accompagne le contact liminaire avec le livre. On peut, au mieux, tenter quelques hypothèses : celui qui parle est-il l'auteur qui communiquerait au lecteur son avis sur son propre ouvrage ? ou bien s'agit-il d'une représentation préalable -et en tout cas prématurée- de la réaction d'un lecteur réel ou virtuel ? ou encore ce titre se fait-il l'écho de propos tenus par certains personnages du roman ? Bref, nous sommes face à un énoncé en quête d'auteur et l'impossibilité de l'identifier est l'un des facteurs qui contribuent à le rendre opaque.

Si les titres usuels, en désignant un ou plusieurs personnages par exemple, ont essentiellement une fonction référentielle et informative, celui-ci ne nous dévoile rien sur les acteurs de l'histoire. Certes, un genre de récit est nommé, mais ce qui pourrait apparaître aujourd'hui comme une précision classificatoire importante n'est, pour le lecteur du 18<sup>ème</sup> siècle, qu'un indice générique assez flou : on sait en effet que les termes *roman* et *conte* sont souvent interchangeables et que le seul critère qui semble les distinguer est un critère de longueur <sup>6</sup>. Cette caractéristique n'est cependant pas

---

<sup>3</sup>- Rappelons en particulier les ouvrages de Gueullette : *les Mille et un quarts d'heures* (1715), *les Mille et une heures* (1733), *les Mille et une soirées* (1749).

<sup>4</sup>- *Correspondance littéraire*, op. cit., t.1, p.201.

<sup>5</sup>- *Bibliothèque impartiale*, Nouvelles littéraires, t.XI, janvier-février 1755, p.142.

<sup>6</sup>- Cf. en particulier les conclusions de Nicole Gueunier dans Pour une définition du conte, in *Roman et lumières au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Centre d'études marxistes, éditions sociales, 1970, p. 423 et s.

opératoire pour notre récit qui, bien qu'il soit appelé conte, s'étend sur 8 parties et sur quelques 644 pages dans l'édition de 1779.

Le terme *conte*, si l'on se réfère à son emploi dans les oeuvres antérieures de C. Crébillon, n'apparaît qu'une fois dans le sous-titre du *Sopha*, qualifié de *Conte moral*. Ce récit met en jeu la tradition de l'oralité et celle du merveilleux, et il n'est pas impossible de penser qu'une continuité existe entre les deux oeuvres sur le plan de leur conception. Mais ce n'est pas dans la perspective morale (avec ou sans ironie) qu'est orienté *Ah quel conte !* ; son sous-titre donne une précision thématique générale qui indique davantage une dimension satirique : ce *Conte politique et astronomique* nous promet moins de féerie que d'analyse de la réalité, qu'elle soit d'ordre scientifique ou l'expression de rapports de pouvoir.

Il reste à examiner un aspect important du titre, que nous avons jusqu'ici passé sous silence : quel sens accorder à cette exclamation-seuil, en d'autres termes, quel jugement, laudatif, dépréciatif, admiratif..., l'énoncé liminaire porte-t-il sur l'oeuvre dont il est l'emblème ? Une des audaces de ce titre, est, qu'en l'absence de tout indice contextuel, en l'absence d'une quelconque vocalisation, il est impossible d'interpréter de manière sûre l'évaluation qu'il propose. Depuis le rejet complet jusqu'à l'enthousiasme absolu, la modalité exclamative permet en effet tous les degrés de l'appréciation.

Si le titre apparaît bien comme un commentaire critique du texte tout entier, peut-on imaginer un auteur suffisamment retors pour mettre son oeuvre sous des auspices défavorables susceptibles de décourager un lecteur éventuel ? Est-il raisonnable, à l'inverse, de se le représenter affichant avec ostentation un satisfecit sur son ouvrage ?

Dans ce commentaire qui résume un effet plutôt qu'un contenu, qui institue d'emblée une communication entre deux acteurs non identifiables, il faut lire une volonté de dérouter en proposant un sens non fixé, mais susceptible de multiples variations. Délibérément provocateur, un tel titre peut soit induire une réaction de rejet (et c'est bien l'attitude adoptée par les critiques contemporains précédemment cités), soit être incitatif et susciter la curiosité. Dans tous les cas, il nous fait prendre la mesure d'un auteur dont l'écriture est caractérisée, beaucoup plus qu'on ne l'a dit jusqu'à présent, par un "esprit de jeu"<sup>7</sup> qui rend complexes et plaisantes, bien avant *Jacques le Fataliste*, les relations entre les instances de production et de réception du texte. Crébillon fils nous invite aussi à lire son roman, non pas en le réduisant aux événements fantaisistes de sa fiction, mais comme l'histoire d'une ou de plusieurs lectures, comme l'histoire de sa réception. Il restitue enfin au lecteur sa liberté et son pouvoir d'interprétation, en le mettant d'emblée en situation de producteur de sens, dans un mouvement de dialogue avec l'oeuvre dont il devient, in fine, le créateur.

---

<sup>7</sup>- L'expression est de Thérèse Sarr-Echevins dans son article "L'Esprit de jeu dans l'oeuvre de Crébillon fils", Revue des sciences humaines, oct-déc 1966, fasc. 124.

## Acteurs de la communication et interprétation du titre

Dès que le lecteur curieux s'engage dans l'oeuvre, les hypothèses interprétatives suscitées par le titre reçoivent un éclairage nouveau par la mise en contexte presque immédiate de l'énoncé liminaire. Pour le lecteur assidu des ouvrages de Crébillon, le récit apparaît surtout d'abord "comme une continuation du *Sopha*"<sup>8</sup>, car il s'inscrit dans le cadre de la même situation de communication, et avec les mêmes auditeurs : un nouveau récitant, le vizir Moslem, a succédé à Amanzeï, et raconte au sultan Schah-Baham et à la sultane, l'histoire d'un prince nommé Schézaddin. Dans la lignée des récits orientaux inspirés des *Mille et une nuits*, *Ah quel conte !* produit une fiction dans un espace de parole où sont représentés les deux pôles de l'échange. Mais les récepteurs intratextuels ne sont pas des auditeurs passifs : sans cesse, ils interrompent le narrateur pour réagir, pour commenter les événements narrés ou les aptitudes du conteur, et créent ainsi une communication dont le conte est l'enjeu.

Le lecteur n'est donc pas étonné, sitôt la mise en place de la situation spatio-temporelle et la présentation du personnage principal, de rencontrer l'énoncé du titre dans la bouche de la sultane. De loin en loin, cette exclamation apparaît, dotée d'un sens que les circonstances contextuelles font varier ; prononcée deux fois par la sultane, cette exclamation ironique ou indignée rejette l'irréalité du conte et le merveilleux outré qui en sont pourtant l'essence : "Quel conte ! Quel maussade conte ! Quel indigne conte ! Des dindons jouer de la flûte !" <sup>9</sup> s'écrie la sultane en entendant la description du bal des Autruches animé par un orchestre dont les musiciens sont des oiseaux. Dès le début de la narration, elle met en doute la crédibilité des annales sur lesquelles le vizir Moslem prétend fonder son récit, car elles mettent en scène des femmes qui allient grâce et vertu et sont "sensibles avec décence"<sup>10</sup>, ce qui lui paraît peu conforme à la réalité ou même impossible à imaginer. Le conte est alors jugé selon les critères de l'histoire, comme s'il devait répondre à une contrainte de vraisemblance.

La même exclamation est formulée deux fois par le sultan avec deux valeurs différentes ; à l'évocation allusive d'une prouesse sexuelle de Shézaddin, Schah-Baham, assimilant fiction et réalité et s'identifiant à ce héros, proteste contre l'invraisemblance des faits racontés (p. 169). Plus loin, en revanche, il exprime sa stupéfaction amusée

---

<sup>8</sup>- selon la formule de Fréron dans *l'Année littéraire*, 9 déc.1754, Lettre 9, p.108.

<sup>9</sup>*Ah quel conte !* in *Oeuvres complètes*, t.4, Londres, 1779, p.207. Cette édition sera notre édition de référence.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p.5.

devant la ratière qui sert de prison au roi Autruche et manifeste son enthousiasme devant un événement aussi imprévisible (p. 449).

Rétroactivement, le titre apparaît donc comme une citation des paroles, des réactions émotionnelles des deux personnages-auditeurs, dont le sens varie selon le personnage énonciateur : les interventions de la sultane sont toujours dépréciatives, car elle semble ne pas accepter les lois-mêmes du genre. Le sultan ne s'indigne que lorsqu'il se laisse prendre au jeu au point de s'identifier au personnage fictif et quand il se sent mis en cause dans sa dignité. Ailleurs, il apprécie le merveilleux et l'inattendu.

Les commentaires sur le conte sont d'ailleurs souvent le lieu d'un affrontement entre les deux auditeurs, la contradiction surgissant presque systématiquement lorsque l'un des deux se campe sur une position. Mais plus que le signe de conceptions différentes du conte, elle semble plutôt refléter les relations conjugales conflictuelles qui existent entre eux à l'état latent.

Plus largement, ce couple d'auditeurs a une double fonction : d'une part, il accrédite la situation narrative et fait exister deux niveaux de fiction (avant qu'un troisième niveau ne soit créé par les récits intégrés du roi Autruche et de la reine des îles de Crystal). D'autre part, il représente la relation entre auteur-narrateur et lecteur réel, en l'anticipant et en la caricaturant, mais sans jamais l'enfermer dans une interprétation définitive.

Au delà de la simple mention du titre, les deux auditeurs procèdent à de multiples commentaires qui apparaissent comme autant de lectures, parfois bien déconcertantes, du récit ; est-il possible d'en dégager les lignes de cohérence ?

### **Le degré zéro de la lecture**

En temps qu'auditeur du récit, le sultan apparaît comme un destinataire naïf qui se prend au jeu de la fiction et extériorise ses réactions émotionnelles : tantôt amusé par la stratégie de la fée, tantôt étonné en apprenant que l'Oie couleur de rose est une princesse, il passe ensuite à l'ennui qu'il manifeste par des baillements lorsque le vizir raconte les manoeuvres de Schézaddin pour se raccommoder avec la fée ou à l'écoute du récit que la Grue fait de sa vie. Au contraire, il exprime sa stupéfaction et son impatience de connaître la suite lors de l'épisode de l'emprisonnement du roi Autruche dans la ratière. Il ressent aussi fortement les situations difficiles des personnages : la décision de Schézaddin de s'introduire dans le bal des Autruches lui donne "la chair de poule" ; l'invitation à dîner du roi Autruche à la Tête à perruque le remplit d'effroi ; il sanglote sur le sort du même roi enfermé dans sa ratière. Il donne l'image d'un récepteur candide qui laisse parler ses affects et réagit sans distance et sans retenue, et le plus souvent avec excès, aux événements du conte.

Plus qu'une adhésion à la fiction, ce mode de réception implique aussi un processus d'identification de l'auditeur à certains personnages. Ce processus est d'ailleurs facilité par l'identité des sexes et des fonctions politiques entre Schah-Baham et Schézaddin. C'est ainsi que le sultan se met à la place du roi d'Isma et imagine la stratégie qu'il adopterait dans la même situation. Mais plus curieusement, il peut aussi s'identifier à une figure féminine, la fée par exemple, lorsqu'il l'approuve de réfléchir à la conduite à tenir vis à vis de Schézaddin.

Considérés globalement, les commentaires de Schah-Baham créent des interférences entre les différents niveaux de la fiction, mettant sur le même plan d'une part le monde de Schézaddin et les mondes des récits-gigognes (celui du roi Autruche et de la reine des îles de Crystal) et d'autre part le monde du sultan. Les auditeurs perçoivent les personnages-acteurs comme s'ils étaient de plain-pied avec eux ; aucune distance n'existe entre l'univers des récepteurs et celui des êtres narrés : non seulement les actes des personnages-acteurs sont commentés comme s'il s'agissait d'individus réels, mais Schah-Baham se projette dans leur monde, par exemple dans celui de la reine des îles de Crystal lorsqu'il s'imagine arrivant dans son pays et subissant la malédiction de l'impuissance (p.405) ou lorsqu'il demande s'il serait possible de dîner avec le prince étranger sur lequel elle jette son dévolu (p.408). Ailleurs, il voudrait prendre le roi d'Isma comme interlocuteur et l'avertir des conséquences néfastes de sa rupture avec la fée (p.185) : "Je ne sais si ce que je vais dire le choquera ou non : mais pour moi, je trouve, à franchement parler, qu'il a tort...J'ai plus de cent fois, été tenté d'avertir le Prince, que je croyais qu'il se conduisait mal". Plus loin, il conseille au roi Autruche de ne pas se fier à la fée Thérébentine : "Qu'il ne s'y fie que de bonne sorte, à cette fée-là. C'est moi (...) qui lui en donne le conseil" (p.262).

Les échanges entre les deux mondes fonctionnent aussi en sens inverse et le sultan soit transporte les événements du conte dans sa propre vie en imaginant leurs effets, soit analyse son propre comportement à la lumière des faits qui lui sont racontés : il affirme par exemple ne pas vouloir de la fée comme maîtresse, à la fois par crainte de son inconstance et surtout de son pouvoir magique qui pourrait lui faire subir l'exil ou la métamorphose (p.37). Prenant le roi Autruche comme figure exemplaire, il déclare son désir de se faire géomètre, puis physicien et réclame son système sur la figure de la terre en chapeau pointu et sur le cerf-volant, dont il fera un recueil de physique à l'usage de son peuple (p.475). De manière plus cocasse, il demande au vizir qu'il lui donne les maximes de Taciturne sur l'art de désespérer ou d'ennuyer les femmes (p.131) afin de se débarrasser sans dommage des amoureuses importunes. Ailleurs, un moment enchanté par le personnage de la Grue, il souhaite introduire cette espèce d'oiseaux dans sa ménagerie (p.328).

Est également mise à l'épreuve la fonction morale du conte qui donne une leçon de vie que Schah-Baham ne manque pas de tirer à chaque occasion. Et il n'est pas rare

que ses interventions se terminent par des maximes exprimant une sagesse populaire qui s'applique aussi bien aux acteurs qu'aux commentateurs : "On n'évite pas sa destinée" s'exclame le sultan pour conclure sur la conduite imprudente du prince Schézaddin avec la fée (p.186) ou "Quand on l'esprit bien fait, on sait s'amuser de tout", déclare-t-il à propos de l'exercice de l'art de guetter les mouches (p.376).

Si toutes ces interférences ont quelque chose de fantaisiste, de cocasse, par l'absurdité même des propositions qui les sous-tendent, par le caractère ridicule des situations et par l'effet de brouillage qu'elles créent, il n'en demeure pas moins qu'elles illustrent un mode de lecture au premier degré. Comme le monde narré, le monde de la réception est saisi par la féerie, au point que l'un et l'autre apparaissent finalement au lecteur réel pour ce qu'ils sont : des fictions.

Mais le personnage du sultan, naïf, balourd, imbécile dont Fréron voit l'original dans le géant Moulineau du conte d'Hamilton intitulé *le Bélier*<sup>11</sup>, ne se limite pas à ce rôle d'auditeur qui prend tout pour argent comptant. La résonance des événements de la narration dans les commentaires se fait au rythme de ses saillies et les échos qu'ils produisent sont loin de se construire selon un schéma cohérent. Au contraire, les réactions sur les personnages fusent, approbatrices ou désapprobatrices selon les circonstances : le jugement proféré à l'égard de Taciturne ou sur la Grue oscille entre l'aversion et la compréhension. De la même manière, le conte lui-même est tantôt porté aux nues, tantôt dénoncé comme ennuyeux. La versatilité de Schah-Baham, causée par son caractère influençable et par son humeur capricieuse, montre d'un côté la futilité des critiques qu'il émet et de l'autre, leur validité dans l'instant. Ce qui est revendiqué, c'est la possibilité de réagir ponctuellement et avec spontanéité. Peu importe que la somme des jugements sur tel personnage soit contradictoire et que les critiques du sultan varient au gré de son inconstance. Il ne s'agit pas pour Crébillon d'en faire un personnage à la psychologie achevée, mais de s'en servir comme d'un miroir reflétant les innombrables facettes de la réception, transmises à travers les soubresauts de la conversation.

### **Commentaire satirique et pouvoir du commentateur**

Le commentaire prend souvent l'allure d'une discussion qui se développe à partir d'une demande d'explication ou d'une remise en cause des actions des personnages : ainsi un débat s'engage entre le conteur et ses auditeurs pour expliquer une circonstance du récit : "Quoique Schézaddin se fût couché tard, il se leva de bonne heure", dit le vizir. Au "pourquoi ?" du Sultan, le conteur émet quelques conjectures jugées peu crédibles par ses interlocuteurs, et c'est finalement la proposition de la sultane qui satisfait Schah-Baham (p.310-311). Le plus souvent, ce sont les faits les plus anodins

---

<sup>11</sup>- Art. cit., p.108.

qui font l'objet d'une conversation animée (la fée pressée par le roi d'Isma n'aurait-elle pas dû crier au lieu de céder ? Pourquoi le prince étranger et la reine des îles de Crystal ont-ils été transformés en bustes ?), parfois la discussion porte sur l'opportunité de débattre de tel fait (la fée à l'opéra a-t-elle pressé ou non les genoux de Zémy ?).

Même si la prise de parole des auditeurs confine à la plaisanterie, au verbiage, au discours creux, elle est toujours chargée de sens et prend souvent une dimension satirique. Certes, les anticipations continuelles du sultan (il annonce à plusieurs reprises des métamorphoses animales qui auront finalement lieu), qu'elles se vérifient ou non, font sourire. Mais d'autres réflexions sont orientées vers la critique de la société : la dénonciation de l'obscurité du style de la grue renvoie au langage des beaux esprits habitués des salons mondains ; l'habitude qu'ont les amoureux d'écrire des vers est raillée par le sultan qui ridiculise le personnage de Shézaddin. Le commentaire laisse un moment de côté la fantaisie, et se fonde sur la fiction pour donner une critique moqueuse du monde réel.

Si les commentaires de la fiction peuvent parfois être interprétés à deux niveaux, la fiction qui se dégage du commentaire reste à la fois floue et schématique : quelques traits caricaturaux suffisent à donner une idée de la personnalité de Schah-Baham : naïveté, vantardise, orgueil, contentement de soi, frivolité des occupations, despotisme, absence de continuité dans les idées en sont les caractéristiques principales. En filigrane, à travers les interventions de la sultane qui soit contredit le sultan, soit s'en moque à mots couverts, se dessine un simulacre de vie sur fond de querelle conjugale. Ces personnages sont des fantoches chargés de donner une vague couleur orientale au récit, mais aussi d'incarner une certaine vacuité du pouvoir, réduit à l'oisiveté ou à des occupations ridicules.

La fréquence des interruptions subies par le récit du vizir est élevée : les auditeurs suspendent le conte près de 80 fois. Ces interruptions sont principalement le fait du sultan, car la sultane qui intervient cependant à plusieurs reprises au cours des discussions qui s'engagent alors, n'est responsable que de trois ou quatre ruptures de la narration. Et le signal de reprise du récit est toujours donné par Schah-Baham.

Au delà même de ce droit qu'il s'arroge de couper le fil du récit et de le faire redémarrer à son gré, le sultan exprime son pouvoir par d'autres interventions sur la fiction même. D'abord, il formule des exigences quant à la nature du conte qu'il souhaite, il demande "de l'extraordinaire, de l'incroyable" et même "de l'absurde" (p.4-5), il veut qu'une place soit faite à la satire afin de rendre le récit "comique et instructif" (p.12), il apprécie la richesse merveilleuse du conte, "l'or et les pierreries très libéralement employées" (p.209). Du côté de l'auditeur, un horizon d'attente, nourri par une certaine connaissance du genre et dont on peut retracer les grandes lignes, existe donc : le goût pour l'art de l'énigme et de l'allusion cachée, pour une situation spatiale traditionnelle comme celle des *Mille et une nuits*, ou plus originale (une contrée



inconnue), pour la mise en oeuvre d'un art d'amuser et d'instruire. Par rapport à cet horizon d'attente, qui ne va d'ailleurs pas sans une certaine mobilité temporelle, se manifestent la déception du sultan ou son extrême satisfaction, qui entraînent le processus de l'interruption. Lorsqu'il est mécontent de ce qu'il entend, Schah-Baham formule alors observations, remontrances, blâmes et exige que le vizir se remette dans le droit chemin.

C'est que sa place institutionnelle, sa domination sur le récitant lui confère un véritable pouvoir sur le récit ; à plusieurs reprises, le sultan tente d'exercer son influence sur la narration : tantôt en essayant d'accélérer le cours des événements, par exemple en brusquant la fin de la longue scène de séduction entre Schézaddin et la fée pour satisfaire son impatience, tantôt en demandant au vizir de sauter les passages qu'il pressent ennuyeux, comme le manifeste du roi Autruche : "Vizir, mon ami, en cas que l'Autruche se souvienne de son manifeste, ne faites semblant de rien et n'en dites mot. Je me connais, il me tuerait" (p.285). Ailleurs, il lui fait des suggestions pour la suite du récit : il lui ordonne notamment de faire en sorte que Taciturne tombe amoureux de la grue (p.311) ou lors de la consultation du sénat sur le projet de mariage du roi d'Isma, il lui demande d'envoyer dîner les sénateurs.

Ces tentatives pour influencer sur le cours du récit sont le lieu d'une sorte de conflit de pouvoir entre le récitant qui revendique la direction de son conte et en appelle le plus souvent au respect des annales dont son récit est issu, et l'auditeur qui exige d'être constamment divertie et parle en véritable despote : aux objections de la sultane qui affirme qu'on ne peut pas modifier la leçon des annales, Schah-Baham répond : "Paix, paix. Je vous dis qu'il faut que cela soit comme cela, et vous savez bien que je n'aime pas la contradiction" (p.311). Il n'hésite pas à utiliser la menace (il menace Moslem d'être enterré vif s'il ne fait pas sortir de son trou le roi Autruche) pour faire pression sur le conteur qui use parfois de quelques subterfuges pour prendre sa revanche sur son despote de maître. Ainsi, la représentation dépréciative que Taciturne donne du conte et de ceux qui aiment à en entendre résonne comme une attaque indirecte de Schah-Baham ; et ce dernier ne s'y trompe pas lorsqu'il coupe la parole à Moslem ; lorsque Taciturne déclare : "Laissons à ces gens bornés, qui ne savent pas même tirer parti de leur oisiveté, à faire ou à entendre des contes" pour dissuader son maître de l'obliger à en narrer un, le sultan irrité s'exclame : "Vizir, j'ai exprès laissé aller votre fat de Taciturne pour voir un peu jusques où iraient son insolence et sa bêtise. Mais ou je ne suis pas sultan, ou il n'en dira pas davantage" (p.192).

Non seulement l'auditeur veut disposer à son gré des événements de l'histoire en imposant sa propre version, en modifiant la fiction (il veut, par exemple, mettre dans la ratière le Prince des Sources bleues (p.459), mais il refait le récit en le simplifiant ou se substitue carrément au conteur. C'est ainsi qu'il propose une autre version de l'épisode du raccommodement du roi d'Isma avec Tout-ou-rien ou qu'il continue une description

commencée par le vizir : interrogé sur le lieu de la querelle entre le Dindon et Schézaddin, le vizir répond que la scène se passait "dans une avenue très belle et qui conduisait à un palais..." " de diamant et incrusté de marbre sans doute, interrompt le sultan. Croyez-moi, vizir, faites-le comme cela..." (p.227). La tentation de jouer le rôle du narrateur affleure ici et sera nettement formulée par Schah-Baham lorsqu'il prétend attendre la fin du conte pour le refaire. Par ailleurs, au-delà du plaisir pris à l'exercice de la parole critique, la conception qu'a le sultan de son activité de commentateur s'inscrit dans cette logique de pouvoir : "Ce que je dis m'amuse plus que ce que j'écoute" (...) "Interrompre ceux qui me parlent est ma manière de les entendre. Je veux réfléchir, et tout haut même, quand cela me plaît(...). Parler où, comme, quand et tant que je veux est mon privilège de sultan" (p.44). Il n'est donc pas étonnant que le dernier mot du conte revienne à ce personnage.

On peut lire à travers les interventions autoritaires de Schah-Baham, une satire du pouvoir royal qui tient les productions écrites sous son contrôle ; Crébillon, qui a eu lui-même à subir les effets de la censure<sup>12</sup>, sait que l'écrivain ne jouit que d'une liberté surveillée et que sa marge de manoeuvre est étroite. En mettant en scène un sultan borné qui se pique de devenir auteur et dont les actions sur le conte expriment de manière caricaturale la toute-puissance, il règle ses comptes par le biais de l'humour et du ridicule. Et sa dénonciation n'en a que plus de poids.

### **Commentaire intrafictionnel de la fiction et substitution des rôles**

Deux autres niveaux de lectures peuvent être distingués au sein du récit : en effet, l'histoire de Shézaddin est reproduite par deux fois sous des formes différentes par certains acteurs de la fiction. D'abord, c'est l'orateur Quamobrem qui, devant les sénateurs et les membres de la Chambre des communes assemblés, narre en le critiquant l'"extraordinaire" et "absurde" conte de la vie du roi Autruche. Dévoilant soudain la part qu'y prend le roi d'Isma voulant épouser son oie, il déclenche un scandale et ouvre la querelle entre le roi et ses conseils politiques. La réaction des personnages-auditeurs est ici pleinement intégrée à la fiction puisqu'elle conduit à une crise politique rappelant par certains aspects celle qui eut lieu autour de l'affaire des billets de confession à la fin des années 40. Une deuxième mise en abyme de l'histoire du roi d'Isma est réalisée, de manière plus complète, sous la forme du pot-pourri satirique écrit par Taciturne. Non seulement les paroles, mais aussi le choix des timbres constituent une sorte de mise en perspective des événements, qui en souligne le ridicule.

---

<sup>12</sup>- Crébillon a été emprisonné pendant une semaine au donjon de Vincennes en décembre 1734 pour avoir ridiculisé la constitution Unigenitus dans *l'Ecumoire*, puis exilé de Paris après la publication du *Sopha* en février 1742.

Au coeur de ce travail formel qui crée des jeux d'écho parodiques et qui évalue la fiction en explorant divers modes d'écriture, on trouve le procédé de la substitution des rôles qui permet à de nombreux personnages d'être tour à tour du côté de la production du texte et du côté de la réception, ou tantôt acteur et tantôt auditeur. C'est ainsi que Schézaddin d'abord acteur devient auditeur du récit du roi Autruche, que Taciturne passe du statut d'acteur à celui de destinataire du récit de la reine des îles de Crystal, puis à celui d'auteur de chansons satiriques. Cette circulation des rôles est poussée à un point tel que l'auditeur Schah-Baham se projette dans la fiction de premier niveau, en se mettant à la place de certains personnages, ou se substitue au conteur dans un autre univers, tout en conservant son statut de destinataire et d'être de papier. Ne se présente-t-il pas comme un descendant de Schéhérazade et du sultan Schah-Riar ?

Certes tous ces brouillages ont d'abord une finalité humoristique. Mais ils mettent en scène, avec une complexité extrême, les rapports qui peuvent se nouer entre les différents acteurs de la communication littéraire, et surtout, ils attirent l'attention sur le travail de la forme, plus que sur les contenus proposés qui sont à géométrie variable et dépendent du bon vouloir de l'inventeur. Ce dernier souhaite-t-il répondre à l'horizon d'attente du lecteur ou le provoquer en le déconcertant ? Le roman de Crébillon ne choisit pas entre ces deux attitudes, mais se joue de nous en adoptant l'une et l'autre.

**Régine Jomand-Baudry**