



”Les silences dans Ah quel conte! de Claude Crébillon”

Régine Jomand-Baudry

► **To cite this version:**

Régine Jomand-Baudry. ”Les silences dans Ah quel conte! de Claude Crébillon”. Cahiers Prévost d’Exiles, Centre des sensibilités, Grenoble 3, 1993. hal-01779607

HAL Id: hal-01779607

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01779607>

Submitted on 1 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les silences dans *Ah Quel conte !* de Claude Crébillon

Par Régine Jomand-Baudry

"... il n'est pas de parole qui ne soit tressée avec un silence, dont tout à la fois elle procède et qu'elle étend après elle"¹.

Laurent Jenny, *La parole singulière*

S'interroger sur les silences dans une des œuvres de Claude Crébillon peut paraître paradoxal ; en effet, toute la production de cet auteur, et *Ah Quel conte !* n'échappe pas à la règle, a une structure essentiellement dialogale : la parole y est souveraine, et, comme au théâtre, elle constitue le véritable moteur de l'action. Toujours représenté comme partenaire d'une interaction, le personnage crébillonien se définit d'abord par son art du verbe, unique fondement de sa puissance séductrice et de la reconnaissance sociale.

Dans *Ah Quel conte !* où l'on assiste à une démultiplication des voix narratives, le dialogue est omniprésent, et d'abord parce qu'il donne forme à la narration elle-même. Si l'on excepte l'instance narratrice extrêmement limitée de premier niveau, on peut remarquer que tous les récits sont pris en charge par des personnages qui s'adressent à un (des) récepteur(s) intratextuel(s). Le narratif se présente donc comme un discours inscrit dans une situation de communication orale dont les acteurs sont actualisés. Cependant, le (ou les) auditeur(s) ne sont pas figés dans une fonction passive ; narrateurs actifs, ils ne se privent pas de prendre la parole pour commenter les faits, demander des précisions ou juger de l'habileté du conteur. S'instaure alors un véritable échange entre les acteurs de la communication, qui permet de représenter fictivement le processus de production et de réception de l'œuvre littéraire et d'aborder sur le mode ludique quelques-uns des problèmes qui lui sont liés. Ainsi, le conte du vizir Moslem suscite les interventions régulières du sultan Schach-Baham et de la sultane, qui vont jusqu'à infléchir et modifier le cours du récit. Attentif à la narration du roi des Terres vertes, Schezaddin n'hésite pas à lui demander des explications, pour éclaircir tel ou tel épisode obscur. Et dans le même monde fictif, Taciturne interrompt à plusieurs reprises l'autobiographie de la reine des Isles de Chrystal.

D'autre part, à l'intérieur de ces narrations en situation, sont intégrés d'autres échanges verbaux qui construisent et font avancer l'histoire du roi d'Isma : il s'agit des

¹Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, 1990, p. 164.

paroles que s'adressent les personnages et qui sont reproduites selon diverses modalités².

Dans cet univers saturé de paroles, il est cependant de nombreux moments où le fil de la narration se rompt pour laisser place au silence. Non seulement plus d'une soixantaine d'occurrences du terme même sont présentes dans *Ah Quel conte !*, mais, de plus, ces pauses de l'activité langagière sont commentées, voire interprétées par les différentes voix narratives ou par les personnages non narrateurs. Un dernier élément de nature onomastique vient nous convaincre de l'importance accordée par l'auteur à ce que l'on pourrait appeler la taciturnité : l'invention d'un personnage nommé Taciturne³ qui partage les aventures de Schezaddin et remplit auprès de lui les fonctions de confident et même de conseiller.

Si on a beaucoup analysé le langage crébillonien, dans sa dimension sociale comme dans son ambiguïté⁴, on n'a, semble-t-il, pas suffisamment pris en compte la communication non verbale⁵, faute peut-être d'avoir envisagé le dialogue comme une interaction se développant dans un contexte où les signes non verbaux et non vocaux sont aussi signifiants que le dit. Dans une perspective pragmatique, il convient de considérer la communication dans son ensemble, c'est-à-dire de ne pas la réduire à la seule verbalisation, mais de prendre en compte le comportement mimo-gestuel et même le mutisme des personnages. C'est dans cette optique que nous avons voulu nous situer. Si l'échange verbal est régi d'une part par un dispositif de conventions et de lois codifiant les rapports entre les acteurs, et d'autre part par les intentions le plus souvent implicites de celui qui conduit la relation, de quel fonctionnement relève le silence ? Comment s'insère-t-il au sein d'une activité langagière dans laquelle il s'agit moins pour celui qui parle d'exprimer sa pensée ou de transmettre une information que d'agir pour modifier une situation et conduire l'autre vers le but souhaité ?

Ce qui fait la singularité du dialogue crébillonien, c'est que son contenu immédiatement décodable est dépassé par une signification supérieure, à construire d'après la stratégie des personnages en présence. Et l'on ne peut s'empêcher de penser que le récit de la reine des Isles de Chrystal par exemple serait tout autre, s'il n'était pas modulé par l'intention communicationnelle de la narratrice ; car il s'agit moins pour elle de raconter son histoire, que d'utiliser les ressources de la fonction narrative pour

²Le discours raconté, le discours indirect, le discours indirect libre ou le discours direct ; il n'entre pas dans le présent projet de caractériser plus avant les effets de ces différentes modalités. Ceci pourrait faire l'objet d'une autre étude.

³Il s'agirait, selon certains critiques, d'une caricature (à l'envers ?) de Diderot.

⁴Voir en particulier la judicieuse analyse de Bernadette Fort, dans *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Klincksieck, 1978.

⁵Il faut toutefois rendre justice à B. Fort, op. cit., p. 190 à 200, à Henri Lafon, "Les décors et les choses dans les romans de Crébillon", *Poétique*, n° 16, 1973, p. 455-465, et à James F. Jones, "Visual communication in *Les égarements du cœur et de l'esprit*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, vol. CXX, 1974, p. 319-328.

séduire Taciturne, son interlocuteur récalcitrant. Dans cet univers où la parole signifie autre chose que ce qu'elle dit, où parler c'est agir ou faire agir, les pauses ne sont-elles qu'un envers de la parole, le signe de l'échec de la communication ou participent-elles à la dynamique de l'action ?

Voies/voix du silence

Le seul relevé des occurrences du terme "silence", de ses dérivés et de ses équivalents sémantiques ne suffit pas à établir la liste des "passages à vide" mentionnés ou commentés dans le récit. Car à côté de ces désignations explicites, il existe certains moments de suspension de la parole, qui ne sont que suggérés. Ainsi une phrase telle que "Ils (Schezaddin et la fée Tout-ou-rien) commencèrent enfin à s'entretenir"⁶ permet au lecteur d'inférer un silence qui précède le début de la conversation. D'autre part, le mot "silence" ne renvoie pas forcément à une absence de paroles, mais peut porter sur un référent précis, comme l'indique l'expression "garder le silence sur...". Lorsque le roi d'Isma est victime du rêve séducteur de la fée au début du conte, le narrateur décrit sa réaction de la manière suivante : "Quelque grande que fût la confiance que ce prince avait en Taciturne, il ne put jamais se résoudre à lui parler du songe singulier qu'il venait de faire, et se sentait trop humilié d'avoir eu de pareilles idées pour en vouloir faire confidence à qui que ce fût. (...) Jamais il n'avait parlé d'elles (des femmes) avec autant d'aigreur que ce jour-là"⁷. Il ne s'agit pas ici d'un état renvoyant au degré zéro de la parole, mais d'une mise entre parenthèses par le personnage d'un sujet particulièrement embarrassant pour lui. En évitant de parler de ce qui le préoccupe, Schezaddin se masque : le silence fonctionne alors comme un indice de la psychologie d'un personnage qui ne veut pas perdre la face.

Qu'ils soient donc disparition ponctuelle de toute activité langagière ou omission d'un objet précis au sein d'un discours, les blancs sont dans une relation d'intimité avec le dit : ils apparaissent soit comme une parole refoulée ou superflue, soit comme un temps de suspens provoqué par l'échange verbal précédent et/ou préparant la réplique suivante.

En tant qu'élément non linguistique de la communication, le silence est généralement rapporté, voire commenté et interprété, par une instance narrative. Loin d'être pure vacuité ou pure uniformité, il peut subir des inflexions et accueillir la description d'états intérieurs ou le récit d'activités corporelles ou mentales. Considéré comme un masque par le personnage qui se tait, il est au contraire un révélateur pour l'observateur qui sait le décoder. En somme, la signification qu'on lui prête n'est pas

⁶Ah *Quel conte !*, Tome V, p. 140, in Œuvres complètes, Londres, 1977 (toutes nos références seront faites dans cette édition).

⁷Ibid, Tome V, p. 29-30.

univoque, car non seulement elle varie selon le point de vue adopté, mais de plus, parce qu'il appartient aussi bien à la scène de séduction amoureuse qu'à la scène de rupture.

On a déjà beaucoup commenté l'importance de la communication mimo-gestuelle dans le déroulement de la scène d'amour qui comporte toujours une phase muette au cours de laquelle le corps exprime les élans du cœur : la relation sentimentale véritable se noue dans l'échange de regards, de sourires et de soupirs qui fonctionnent comme un substitut du langage articulé. Lors de sa réconciliation avec Tout-ou-rien, Schezaddin "ne lui parl(e) que par des soupirs"⁸. Plus tard, l'oie s'éprend du roi d'Isma, et "poussant un profond soupir, se cach(e) le visage dans son éventail", attitude que le narrateur commente ainsi : "C'était en dire assez, peut-être même un peu trop"⁹. Lorsque le roi autruche avoue son amour à la fille du roi de Phasgam, elle ne lui répond que par des regards : "Elle ne me dit pas qu'elle m'aimait ; mais une joie si vive et si pure anima ses yeux (...) qu'en me faisant l'aveu de ses sentiments, elle ne m'eût pas mieux instruit"¹⁰. Cependant, ces divers signaux de l'amour ne suffisent pas toujours à éclairer le partenaire qui cherche le plus souvent à lever l'incertitude qu'il ressent, en contraignant l'être aimé à user du langage verbal. Et une union n'est considérée comme assurée que lorsque les personnages se sont transmis par la parole leur aveu mutuel. Ainsi la fée "n'oublie(e) rien" pour que Schezaddin "rompe le silence" et lui déclare sa flamme et le roi d'Isma et l'oie, après avoir vaincu leur timidité, "parlent" enfin¹¹. Tout se passe donc comme si les moments de silence dans lesquels s'opère également le rapprochement des corps, étaient des préludes à une communication verbale nécessaire, car seule habileté à "officialiser" la relation.

Une autre modulation du silence est représentée par un état de rêverie qui est le signe d'une entente parfaite entre les deux amants ; l'exemple de l'idylle entre Manzaïde et le roi d'Isma est particulièrement significative à cet égard : "Alors ils se regardèrent avec la plus vive tendresse, et en soupirant tous les deux, les yeux attachés l'un sur l'autre, ils tombèrent dans cette délicate rêverie où l'âme tout entière se perd dans l'objet auquel elle est attachée"¹². Dès qu'il est frappé par l'amour, le personnage, comme coupé du monde, vit une sorte de rêve intérieur dont le contenu reste généralement étranger au lecteur, mais dont les manifestations sont sensibles. Ainsi le comportement de Schezaddin est-il modifié lorsqu'il s'éprend de Tout-ou-rien en songe : il tombe dans cette douce rêverie où "l'enchantement de l'âme se peint dans les yeux" ; ses regards, ses "soupirs profonds" et "cette faculté de se suffire à lui-même"¹³ sont pour l'observateur avisé qu'est Taciturne des indices qui ne trompent pas. De la même

⁸Ibid, Tome V, p. 140.

⁹Ibid, Tome V, p. 193-194.

¹⁰Ibid, Tome V, p. 222.

¹¹Ibid, Tome V, p. 41 et p. 185.

¹²Ibid, Tome VI, p. 163.

¹³Ibid, Tome V, p. 54-55.

manière, après la première rencontre avec l'oie, le héros se mure dans le silence pendant tout le trajet qui les ramène, son confident et lui, à Tinzulk¹⁴ ; et la deuxième entrevue suscite les mêmes effets : silence, soupirs, profonde rêverie¹⁵.

Si le silence fait partie du rituel de la scène d'amour, s'il est un des signes de l'état amoureux, il est curieux de constater qu'il est également présent dans la situation de rupture où il est teinté d'une tout autre couleur. Après que la fée lui a avoué qu'elle est à l'origine de son amour, Schezaddin est "inquiet et rêveur " et "s'ennuy(e) " pour la première fois dans le pavillon des plaisirs¹⁶. Plus tard, sa désaffection est marquée par un mutisme durable : "Souvent même, ils passaient ensemble des jours entiers, sans qu'il daignât lui adresser la parole "¹⁷.

Et lors de leur scène de rupture définitive, l'éloignement des deux personnages dans l'espace et leur silence occupé par des activités individuelles peu distrayantes, consacrent l'échec de leur relation : "La fée sur un sofa faisait tristement des nœuds dans un coin du salon ; et le prince, étendu sur une bergère, et le plus loin d'elle qu'il lui avait été possible, lisait, baillait et dormait tour à tour "¹⁸. Là encore, l'absence de communication verbale est un prélude au dialogue (polémique) ; elle prépare l'affrontement, et marque une situation de tension qui ne peut se résoudre que par la parole.

Cette duplicité du silence qui paradoxalement constitue un des ingrédients de la scène d'amour comme de la scène de rupture, n'a pas échappé à l'auteur qui, par la bouche du vizir Moslem, en établit une sorte de typologie : "Quelle différence n'y a-t-il pas entre le silence d'un amant, qui ne se tait que parce qu'il est pour ainsi dire plongé tout entier dans son sentiment, et cette sombre taciturnité, qui ne naît que de la disette du coeur, et de l'ennui de se voir sans cesse tourmenté par un objet qui cherche à vous rappeler un amour que vous n'avez plus "¹⁹. Doit-on alors conclure qu'il existe des silences, ou plutôt qu'une même "forme en creux" subit des inflexions diverses et acquiert des significations opposées selon les circonstances contextuelles dans lesquelles elle se produit ?

L'interprétation des silences est souvent plus malaisée encore, et d'abord parce qu'ils peuvent être commentés par de multiples voix narratives : si les interventions du narrateur de premier niveau sont fort discrètes, l'instance narrative de deuxième niveau, représentée par le vizir Moslem, domine, même si elle est relayée par deux voix narratives parallèles (de troisième niveau) qui appartiennent au même monde fictif : celle du roi des Terres vertes et celle de la reine des Isles de Chrystal. Il ne fait aucun

¹⁴Ibid, Tome V, p. 254.

¹⁵Ibid, Tome VI, p. 142.

¹⁶Ibid, Tome V, p. 100.

¹⁷Ibid, Tome V, p. 145.

¹⁸Ibid, Tome V, p. 147.

¹⁹Ibid, Tome V, p. 146.

doute que le choix du récit à tiroirs tend à brouiller les perspectives. Où est la voix de l'auteur, parmi tous ces personnages narrateurs ? Quel crédit accorder à la parole de tel ou tel d'entre eux ? C'est au sein du discours du vizir Moslem que l'on trouve le plus grand nombre d'évaluations des silences, Sa supériorité hiérarchique, son statut de narrateur intermédiaire et le bon sens qui est l'un de ses traits distinctifs conduisent à le considérer comme le véritable porte-parole de l'auteur.

Une autre difficulté que l'on rencontre dans l'interprétation des silences réside dans la possibilité qu'a le narrateur d'associer son point de vue à celui d'un personnage, comme le montrent les extraits suivants ; lors de la première scène d'amour (en rêve) entre Schezaddin et Tout-ou-rien, le silence de la fée est ainsi raconté et commenté : "Pendant qu'il arrêta ses regards sur toutes les beautés qu'elle lui découvrait, elle lui souriait tendrement, à peu près comme ferait une femme qui craindrait de dire qu'elle aime, et qui serait bien aise qu'on la devinât "²⁰. Il est impossible de dire s'il s'agit d'une évaluation du narrateur et/ou du personnage. De la même manière, aucun indice intratextuel local ne nous permet de dissocier la perspective du narrateur et celle de Schezaddin dans cet autre exemple : "La fée, de son côté, lui avait tendu les bras, et semblait par son silence même, approuver tout ce qu'il pourrait vouloir tenter "²¹. Il est vrai que l'ignorance du personnage de Schezaddin en matière de psychologie amoureuse nous invite plutôt à mettre ces deux interprétations au compte du narrateur ; mais la deuxième citation est placée dans un contexte où l'amant s'enhardit : n'est-il pas alors en état de décoder le comportement de la fée ?

A côté de ces incertitudes sur l'origine des commentaires, un autre facteur vient mettre en doute leur contenu même. En effet, les interprétations proposées sont constamment modalisées ; l'usage du conditionnel et l'emploi d'adverbes et de verbes modalisateurs (cf les exemples ci-dessus) les situent dans le domaine du possible ou du probable, et laissent entière leur ambiguïté.

Enfin, d'autres références montrent à quel point il est difficile pour les personnages d'accorder leur juste valeur aux états de silence dont ils sont les témoins. Lorsque le roi d'Isma observe le silence de l'oie au domino rose au cours de son entretien avec le dindon, il se fourvoie complètement, comme l'explique Moslem : "A en juger d'après tout cela, l'on pouvait croire que le dindon intéressait l'oie fort médiocrement : mais comme le silence n'est pas toujours une preuve d'ennui (...) ; Schezaddin qui ne voulut voir les choses que du côté qu'elles pouvaient le tourmenter le plus, ne douta point que ce dindon ne plût autant qu'il semblait vouloir plaire "²². Ailleurs, c'est Taciturne qui se trompe quand il pense que "le silence " de son maître,

²⁰Ibid, Tome V, p. 39.

²¹Ibid, Tome V, p. 43.

²²Ibid, Tome V, p. 172.

"ses soupirs ", "la profonde rêverie dans laquelle il le voyait plongé "23 sont des signes de son intention de rompre avec l'oie.

On le voit, le silence recèle une signification opaque et ne se laisse pas aisément décrypter. A la fois masque et révélateur, il est une vacuité qui ne prend son sens que grâce aux éléments contextuels dans lesquels il apparaît. Sa juste compréhension passe par une évaluation exacte des circonstances qui le produisent, et nécessite un savoir préalable, portant à la fois sur le protocole des comportements sociaux et sur la psychologie de l'individu.

Silence et parole

Dans une œuvre où la description des décors et des objets est quasiment absente, il n'est pas étonnant qu'il n'existe qu'une seule référence de silence d'atmosphère, et qu'elle soit réservée à l'évocation du bosquet des myrtes, lieu d'accueil des ébats amoureux entre Schezaddin et Tout-ou-rien : "L'ombre et le silence y régnaient ; tout y célébrait, tout y inspirait l'amour "24. Partout ailleurs, le silence est avant tout vide verbal, rupture de la communication langagière, qu'elle soit autoritaire ou stratégique, et/ou institution d'une communication autre, seule garante de la sincérité des sentiments.

Le silence peut être le résultat d'un usage de la dimension illocutoire²⁵ de la parole, c'est-à-dire d'une parole dont le but est d'agir sur l'interlocuteur. En effet, certains personnages qui occupent une "place" institutionnelle dominante ont le pouvoir de faire taire ceux qui sont dans une situation "basse". Les rapports de Taciturne et de son souverain sont ainsi déterminés par la différence de poids de leur parole respective. A travers ses nombreux rappels à l'ordre visant à étouffer le discours de son courtisan, Schezaddin réaffirme de loin en loin son autorité, et signale qu'on n'intervient pas impunément les rôles. De manière comique, Taciturne est interrompu par son maître lorsqu'il est pris en flagrant délit de bavardage (ce qui est en totale contradiction avec sa discrétion naturelle) ou lorsqu'il outrepassa au moyen de la parole son rôle social. Quand Taciturne l'empêche d'entendre la conversation entre Ceïze et Manzaïde, Schezaddin lui ordonne de se taire : "(Il) le menaça de son indignation si, tant qu'il lui plairait de les écouter, il osait ouvrir la bouche et faire même le moindre bruit "26. Plus loin, alors que le courtisan s'élève contre les projets de mariage de son maître avec l'oie, il est rapidement réduit au silence : " "Est-ce à votre maître que vous osez parler avec cette insolente audace?...Oh Morbleu ! ", interrompit encore Schezaddin, "taisez-vous

²³Ibid, Tome VI, P. 142.

²⁴Ibid, Tome V, p. 79.

²⁵Selon la terminologie d'Austin, *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970.

²⁶*Ah Quel conte !*, Tome V, p. 165.

(...) ". La colère du roi imposa à Taciturne et il prit en soupirant le parti du silence "²⁷. D'une manière analogue, à la fin du conte, le roi d'Isma rappelle à ses députés qui veulent connaître l'identité de la future reine, qui possède le pouvoir, en leur déclarant : "Attendez donc dans le silence qui vous convient, qu'il me plaise de vous éclaircir de son sort "²⁸.

On trouve d'autres exemples de communication verbale asymétrique où une parole dominante vient étouffer la parole dominée. Il est indéniable que les conditions sociales sont primordiales dans l'échange : le pouvoir et l'efficacité de la parole sur autrui tiennent plus à la fonction sociale des interactants qu'au contenu des propos proférés. C'est ainsi que le récit du vizir Moslem, aussi distrayant soit-il, peut être coupé par le sultan Schach-Baham²⁹ qui use de l'autorité qui lui a été conférée par l'institution sociale.

Le silence témoigne donc des rapports de "place" entre les personnages, il est toujours le signe de la supériorité de celui qui l'impose efficacement et de la soumission de celui qui y est réduit. Mais si le monde de Crébillon reproduit le fonctionnement de la hiérarchie sociale, il serait faux de penser qu'il l'entérine. Car les hommes de pouvoir sont toujours peu ou prou ridiculisés : l'imbécillité de Schach-Baham est explicitement dénoncée et l'aveuglement de Schezaddin qui veut épouser l'oie dont il est épris, le rend grotesque.

Dans le dialogue amoureux, le silence est parfois utilisé consciemment dans un but stratégique par le personnage conduisant l'interaction. La fée Tout-ou-rien qui possède un savoir sur l'amour, domine le roi d'Isma et peut mettre à distance, anticiper et même orienter les réactions de son amant néophyte. Cette situation inégalitaire l'autorise à calculer le comportement de son partenaire et surtout, à y adapter sa propre attitude. Son dilemme -doit-elle accepter la témérité de son amant sans mot dire ou faut-elle qu'elle y réagisse verbalement ? - s'exprime dans un discours intérieur : "Si elle lui témoigne à quel point elle est blessée de son insolence, il est si neuf sur certaines choses qu'il ne doutera pas qu'elle soit réellement irritée, et timide comme il l'est, il sera peut-être, impossible de le rassurer. Si d'un autre côté, elle ne s'en plaint pas, que ne pensera-t-il pas de son silence ? "³⁰. L'hésitation entre ces deux conduites, celle de la prude et celle de la femme facile, montre qu'il s'agit avant tout pour la fée, de se laisser séduire en sauvegardant son image. Elle use ici de tout un art de céder sans perdre la face³¹, sans dévaluer la qualité de son image aux yeux de Schezaddin. Et comme il n'y a pas de troisième terme à l'alternative entre le silence et la parole, elle utilisera l'un et l'autre à

²⁷Ibid, Tome VI, p. 143.

²⁸Ibid, Tome VI, P. 227.

²⁹Outre ses multiples interruptions, le sultan impose le silence au vizir au sujet de la jambe de l'esclave que la fée aurait pressé, Ibid, Tome V, p. 136.

³⁰Ah *Quel conte !*, Tome V, p. 85.

³¹Selon la terminologie du sociologue américain E. Goffman, dans *Les rites d'interaction*, Minuit, 1974.

tour de rôle en modulant l'intensité et la durée des moments de résistance et des moments d'abandon. Bien que la parole et le silence participent tous deux à la construction de la scène, c'est paradoxalement le silence qui fait ici avancer l'action amoureuse et la conduit vers sa résolution.

Le dialogue polémique qui oppose les deux mêmes personnages après leur première rupture, est marqué par la mise en œuvre par Tout-ou-rien d'une tactique analogue. Pour signifier son indifférence (feinte), la fée adopte successivement la stratégie de la parole sociale ritualisée et celle du silence : "Comme elle crut que le silence lui donnerait un air piqué qu'elle ne voulait pas avoir (...), elle lui parla la première avec toute la politesse imaginable, mais ne mit que de cela dans toutes les questions qu'elle lui fit, et qui n'étaient absolument que du genre de celles que l'on fait aux gens à qui l'on n'a rien à dire, et auxquels, cependant, on se croit obligé de parler ". Aux sarcasmes de Schezaddin, la fée ne répond pas, tout absorbée qu'elle est à mettre "son rouge " puis "ses mouches "³². D'une part la fée rompt avec la règle principale qui régit tout rapport conversationnel : le principe de coopération³³, qui pose que tout sujet engagé dans un dialogue s'efforce de ne pas bloquer l'échange et de faire aboutir l'activité discursive. En refusant de respecter les tours de parole, Tout-ou-rien bloque la conversation et manifeste une absence d'intérêt pour les paroles de Schezaddin. Contraint d'assurer tout seul la poursuite de l'échange, le roi d'Isma fait remarquer à la fée l'incongruité de sa conduite : "Mais, Madame, lui dit-il, il est, permettez-moi de vous le dire, un peu singulier que vous ne paraissiez pas m'entendre ". La réponse de la fée "Je vous demande pardon, Seigneur, lui dit-elle, je rêvais ", plus qu'une excuse, vient renforcer l'impression qu'elle veut donner : ses préoccupations ne concernent en aucun cas son interlocuteur dont la présence et le discours lui sont complètement indifférents. Même si les paroles de la fée respectent le code de la politesse alors que son silence l'enfreint, l'un et l'autre sont mis au service de la même intention communicationnelle : il s'agit pour elle de commettre un acte menaçant³⁴ pour le narcissisme de Schezaddin, et dans le même temps, de lui offrir une image séduisante d'elle-même. Par ce double stratagème, elle pique la vanité de son amant et réussit à le ramener à elle. Parler ou se taire constituent ici des manœuvres qui lui permettent de masquer ses sentiments et d'agir efficacement sur son interlocuteur.

Tout au long de l'œuvre cependant, Crébillon choisit le silence contre la parole sociale pour exprimer le sentiment vrai, car lui seul manifeste le véritable amour. On peut ainsi opposer l'affection sincère qui unit le roi d'Isma et la fée au début de leur liaison, puis Schezaddin et l'oie, et même le roi autruche et la princesse, à la recherche systématique du plaisir qui caractérise les tentatives ratées de la reine des Isles de

³²*Ah Quel conte !*, Tome V, p. 122.

³³H. P. Grice, "Logique et conversation", *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

³⁴cf la théorie de E. Goffman, op. cit..

Chrystal. Il est d'ailleurs significatif que cette dernière s'attende à ce que ses amants usent du langage galant pour la courtiser et qu'elle interprète le mutisme de l'un d'entre eux comme un signe de son imbécillité : il "ne savait dans les situations difficiles, que rester dans un étonnement stupide (...), et était comme ces gens bornés qui ne trouvant point ce qu'ils avaient à vous dire, n'ont à vous offrir que le silence le plus profond, le plus ennuyeux désœuvrement "³⁵.

A l'inverse, Schezaddin et Tout-ou-rien dans le pavillon des plaisirs n'ont pas "besoin, pour se plaire, de ces conversations brillantes et étudiées où l'on cherche toujours et si vainement à faire parler à l'esprit, le langage du cœur, et où l'on ne trouve jamais, ni la chaleur, ni la simplicité du sentiment. Souvent même ils ne se parl(ent) pas "³⁶. Mais dès que l'amour du roi d'Isma diminue, les échanges verbaux se font plus nombreux : "Les rendez-vous dans le pavillon des plaisirs étaient aussi fréquents ; et si quelque chose les distinguait des premiers, c'est qu'ils étaient un peu moins longs ; et que moins rempli de son amour, il en pouvait parler davantage "³⁷. En d'autres termes, moins on ressent l'amour véritable et plus on en parle, comme si la parole n'était là que pour combler un manque, sauver la face ou se mentir à soi-même.

Bien que tous ses récits soient tissés de dialogues, Crébillon n'est pas dupe de la duplicité de l'échange verbal dont il dénonce le caractère insincère et illusoire et la soumission au rituel social. Certes, comme nous l'avons vu, le silence peut lui aussi être perverti, mais il reste l'unique moyen, dans les moments privilégiés, d'exprimer le langage du cœur.

³⁵*Ah Quel conte !*, Tome VI, p. 57.

³⁶*Ibid*, Tome V, p. 97.

³⁷*Ibid*, Tome V, p. 103.