HAL
open science

D'une parole à l'autre : Le Sopha, du conte à la comédie-vaudeville

Régine Jomand-Baudry

To cite this version:

Régine Jomand-Baudry. D'une parole à l'autre : Le Sopha, du conte à la comédie-vaudeville. Anne Defrance, Jean-François Perrin Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières , Editions Desjonquères, 2007, 978-2-84321-091-4. hal-01779558

HAL Id: hal-01779558

https://univ-lyon3.hal.science/hal-01779558v1

Submitted on 26 Apr 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.

D'une parole à l'autre : *Le Sopha*,
du conte à la comédie-vaudeville

La réputation de conte libertin du *Sopha*, *conte moral* de Claude Crébillon n'est plus à faire. Dès sa publication et les poursuites engagées à l'encontre de son auteur notamment pour atteinte aux bonnes moeurs, l'ouvrage est définitivement classé, en dépit de son sous-titre, comme un modèle de narration libertine, un "classique du libertinage", ainsi que l'écrit Jean Sgard dans un article récent[1]. C'est donc précédé de cette étiquette que le conte traverse les siècles, est rangé au nombre des *curiosa* et publié dans des collections spécialisées avec force gravures suggestives. Il peut donc paraître surprenant qu'il ait été choisi pour être adapté au théâtre par l'un des plus féconds auteur de comédies-vaudevilles du XIXe siècle : Eugène Labiche, qui collabora pour l'occasion avec Charles Desnoyers[2]. Cette audace, en pleine période de discussion sur le retour ou la suppression définitive de la censure préalable des théâtres, aura pour première conséquence l'application d'une censure interne de la direction du théâtre de la Montansier[3] où doit être représentée la pièce, qui demande à Honoré-Joseph Melesville[4] de remanier le texte afin d'en atténuer les obscénités. Ce qui n'empêche pas, lorsque la première a lieu le 18 juillet 1850, une douzaine de jours avant le vote de la loi rétablissant le contrôle préalable, une réactivation du débat et la condamnation, notamment par la critique des journaux, de "l'indécence" et du "libertinage" de la pièce. Elle s'attire également un rapport peu flatteur de l'inspecteur des théâtres, choqué par l'"obscénité d'une situation" qu'il juge insuffisamment "voilée"[5]. Il ne s'agit pas d'évaluer le bien-fondé de ces propos réprobateurs, mais seulement de s'interroger sur leur permanence à deux périodes éloignées de l'histoire littéraire et à l'égard de deux ouvrages qui, même s'ils sont dans un rapport de filiation, se distinguent fondamentalement par leur genre et par leur ton.

Or, dans le conte du *Sopha*, la représentation du libertinage est avant tout affaire de parole : cette parole passe par le truchement d'une "narration en présence", selon l'expression de Sophie Rabau[6], dont l'auteur est également le personnage principal du récit. Ce narrateur laisse aussi entendre les personnages qu'il a observés dans une vie antérieure, des personnages assez souvent dotés d'une voix directe, non marquée par les signes de la médiatisation narrative. Enfin, il porte un jugement sur leurs

---

[1] Jean Sgard, "*Le Sopha* comme classique du libertinage" dans *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, ss direction de J.-F. Perrin et P. Stewart, Desjonquères, 2004, pp. 175-184.

[2] Après des débuts infructueux d'acteur, Charles Louis Desnoyer (1806-1858) opta pour la carrière d'auteur de théâtre. Il écrivit plus d'une centaine de pièces, souvent en collaboration. Au moment de la rédaction du *Sopha*, il avait déjà collaboré avec Labiche (1815-1888) pour l'écriture de la pièce *Un garçon de chez Véry*.

[3] Il s'agit du théâtre du Palais Royal rebaptisé théâtre de la Montansier depuis l'avènement de la République en 1848, dont l'origine remontait au théâtre des Beaujolais, et qui deviendra le bastion du genre du vaudeville. Dormeuil, le directeur du théâtre (de 1830 à 1860), craignant de s'attirer les foudres de la censure, exige que la pièce fournie par Labiche et Desnoyers dès la fin de 1849, soit remaniée par Melesville. Pour les circonstances de cette affaire et les retards de la représentation qu'elle a occasionnés, voir l'ouvrage d'Emmanuel Haymannn, *Labiche ou l'esprit du second empire*, Olivier Orban, 1988, p. 132-135.

[4] Honoré Melesville, pseudonyme qui cache Anne Honoré Joseph Duveyrier, adaptateur et parolier fécond d'opéras, d'opéras comiques, et de drames (souvent en collaboration avec Scribe).

[5] Voir Haymann qui cite un extrait de ce rapport, *op. cit.*, p. 135.

[6] Sophie Rabau, *Fictions de présence, La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle, La narration en présence*, Honoré Champion, 2000, p. 118.

comportements. Voix narrative insérée dans une interlocution où les destinataires auditeurs prennent aussi la parole, voix critique sur la matière contée, voix des personnages sujets de la fiction, la parole dans le conte et l'oralité qu'elle implique s'exercent à de multiples niveaux. S'il paraît indubitable que le choix de ce roman-conte comme hypotexte relève, compte tenu du contexte historique et de la vie théâtrale, d'un esprit de provocation, on peut se demander dans quelle mesure son caractère oral en a été un facteur déterminant.

La comédie-vaudeville intitulée *Le Sopha, conte fantastique en trois actes mêlés de chants*, précédée de *Schahabaham XCIV, prologue-vaudeville en un acte*[7], revendique explicitement sa filiation avec le conte de Crébillon, non seulement par la reprise *in extenso* du titre principal dans son intitulé, mais aussi par la mention *Conte fantastique* qui préfigure une association générique inattendue combinant deux séries de traits *a priori* peu compatibles. Une pièce de théâtre qui, par définition, se caractérise par la mise en dialogues totale du scénario, peut-elle être aussi un conte et en conserver ou en intégrer certaines spécificités ? On se posera donc quelques questions simples : comment la parole du conte est-elle présente dans la comédie-vaudeville ? Et si cette parole peut être qualifiée de libre, voire de libertine, comment ce libertinage ou cette liberté de la parole sont-ils rendus sur la scène ?

Parole de conteur, parole de désir

La parole du conteur Amanzéi est avant tout, dans l'oeuvre de Crébillon, une parole de désir. Réponse au désir explicite d'écouter un conte formulé dès le récit-cadre par le sultan, expression implicite du désir de conter, elle s'applique au maintien, à la variation et à la circulation des désirs au cours du temps narratif, afin de garantir la réussite de la narration en présence. Ce sont les différents niveaux de cette évolution que nous suivrons tout d'abord, afin de caractériser la parole narrative du conte dans *Le Sopha*. Au moins cinq aspects de cette parole de désir sont successivement ou simultanément mis en oeuvre, depuis la définition du statut du conte comme conversation jusqu'à la spécificité de son langage, expert dans l'art de la suggestion. Entre le désir de conte formulé par le sultan dans le récit-cadre et la stimulation du désir de décodage par l'usage du langage "gazé", plusieurs relais et relances sont discernables : la revivification de l'intérêt de l'auditeur et du lecteur s'ancre aussi sur la promesse d'un récit problématique et confidentiel, puis sur la mise en scène d'épisodes amoureux.

Le conte comme désir de conversation

Dans le conte du *Sopha*, la narration orale tire son origine d'une parole autoritaire, celle du sultan, formulée initialement dans la rhétorique du souhait : "Oh, je voudrais de la conversation, moi !"[8] (285), soupire Schah Baham dans le récit-cadre. L'expression de ce désir de parole, entendue comme antidote à l'ennui, trouve immédiatement sa traduction dans une forme oralisée, celle du conte. Désirer de la conversation, pour le sultan, c'est avant tout désirer entendre des contes, dans un mouvement de retour sur le temps pour lui mythique du récit des *Mille et une nuits* par sa grand'mère Scheherazade. Entre le regret de l'ancien (que l'on ne peut que mimer) et goût du nouveau, le désir du conte est toujours rapporté à un temps familial originel qui marque un point de départ. Mais alors que le conte primitif

---

[7] La pièce, jouée par l'élite de la troupe des acteurs permanents du Palais Royal, fut donnée à la fin de la saison, elle ne resta à l'affiche que du 18 juillet au 19 août 1850.

[8] *Le Sopha , conte moral*, édité par Jean Sgard, dans *Oeuvres complètes*, t. 2, Classiques Garnier, 2000. Toutes nos références seront données dans cette édition.

faisait la part belle à la conteuse, le conte réclamé est conçu avant tout comme une parole échangée, une interaction exercée dans un espace social et mondain, le cercle de la Cour. Cette caractéristique dialogale n'est pas sans ambiguïté : elle inscrit curieusement le conte dans un cadre ordinaire, celui du divertissement et de la futilité de propos sans suite, tout en plaçant l'interlocuteur sur un pied d'égalité avec le conteur. La charge tragique qui animait la parole nocturne de Schéhérazade a disparu, en même temps que son enjeu politique. Le vague soupir proféré par le sultan, s'il évite habilement ce que pourrait avoir d'infantile une autre formulation, n'accorde au conte et au conteur qu'un statut secondaire, mais n'en demeure pas moins le déclencheur de la narration.

La promesse d'un conte problématique

Ce souhait égocentré d'entendre des contes est stimulé par une double révélation qui va le transformer en curiosité : celle de l'identité du conteur, soumise aux transformations de la métempsycose d'une part, et d'autre part, celle concernant la nature du projet narratif : il s'agira d'une "autobiographie". Même si l'auditeur a demandé de l'extraordinaire, sa réaction, à travers les modalités exclamatives et interrogatives, exprime la surprise. Cette tension résulte de l'incompatibilité, dans la sphère du crédible, entre le conte à métamorphose qui s'annonce et le mode "autobiographique" du récit. Après un moment d'incrédulité et d'hésitation -faut-il accepter ou non d'entrer dans la logique stupéfiante d'un tel récit ?-, la donnée informative de la transformation transmigratoire sert d'aiguillon à la curiosité du sultan qui devient friand de détails[9] : "Vous avez donc été sopha, mon enfant ? Cela fait une terrible aventure ! Hé, dites-moi, étiez-vous brodé ?" (291). Voilà donc acceptée la singularité du conte, qui engendre le désir d'en entendre davantage et stimule le goût du détail, et ce, d'autant plus que le dénouement ne constitue pas un enjeu en soi : le désenchantement du sopha est inscrit dès le conte-cadre, il n'est pas douteux. Ce qui fait l'objet du récit est bien le comment, c'est-à-dire les circonstances de cette délivrance, et non le quoi ou le pourquoi.

Un conte-confession

Le conte sera avant tout le récit d'un épisode de la vie d'Amanzéi, une auto-narration en présence que l'on peut qualifier de scabreuse. Non que le fait de se raconter soi-même soit incongru. Mais quelle place tient le Sopha dans son histoire, sinon celle de victime d'un Brama vengeur dont le bras est mû par la volonté de punir un fieffé libertin et de mettre fin à ses débordements ? *Le Sopha* est avant tout l'histoire d'un puni, où le narrateur-personnage, nommé par dérision Aman-zéi, n'a pas le beau rôle. Transformé en objet, contraint à une errance dont le terme lui est imprévisible, réduit à l'état passif de voyeur, et interprète souvent guetté par l'erreur, enfin délivré mais au cours d'un épisode plus proche du fiasco que de l'apothéose, voilà un bien piètre récit de vie, plus propre à ridiculiser son auteur qu'à lui conférer écoute respectueuse et reconnaissance. En outre, cette parole de soi n'est pas prononcée en situation de complicité ou d'intimité avec les écoutants, mais sur commande, c'est-à-dire au sein d'une relation hiérarchique et dans une sphère quasi-publique. La "conversation" réclamée par le sultan tient alors davantage de la confession mortifiante pour son énonciateur que du récit héroïque ou admirable. L'intérêt que portent les récepteurs à cette parole honteuse, pourrait donc relever d'une sorte d'indiscrétion malveillante et un rien perverse. Au fondement de leur curiosité, sont lisibles le sarcasme et de la moquerie.

---

[9] L'allusion à l'identité féminine autrefois endossée par le conteur provoque un intérêt encore plus manifeste : "Je voudrais bien savoir (...) ce que vous faisiez pendant que vous étiez femme ; cela doit faire un détail fort curieux" (291).

La mise en scène narrative du voyeurisme

Mais, quatrième variété du désir, l'intérêt pour les aventures du conteur-objet-personnage tend ensuite à s'effacer au profit des scènes qu'il décrit après en avoir été le témoin. Si ces scènes amoureuses, parfois érotiques et qui ont (presque) toutes l'acte charnel comme horizon sont par leur contenu particulièrement attrayantes, c'est surtout à cause du dispositif de représentation mis en place : ce dispositif, à travers la parole du Sopha, est spéculaire et voyeuriste puisqu'il reproduit dans la situation de contage, avec l'enfilade des instances réceptrices depuis les personnages-auditeurs jusqu'au lecteur réel, la situation de tiers, de témoin indiscret, auparavant vécue par le Sopha. En outre, le caractère aléatoire de leur succession dans l'ordre narratif introduit un facteur d'imprévisibilité propre à soutenir et à renouveler le désir d'entendre des contes.

Le langage de la suggestion

Enfin, le langage "gazé" dont use le narrateur-objet pour décrire maintes scènes érotiques a "la finesse de laisser quelque chose à deviner" (selon le mot de la sultane, p. 124) en irritant l'appétit de savoir et "en aiguillonnant la curiosité de l'esprit"[10] sans pour autant outrager la pudeur. Analysant la position de La Mettrie sur ce point, J.-C. Abramovici rappelle combien "la suggestion littéraire" fonctionne comme "le foyer d'une complicité nouvelle entre écrivain et lecteur" et comment la lecture est alors assimilable à un "échange amoureux". La force de séduction de la parole conteuse est renforcée de sa capacité à laisser à désirer aux auditeurs, à laisser place à leur imagination. Le voile langagier est une invite pour l'esprit à découvrir, "afin de trouver le supplément de ce qui n'a pas été exprimé par des paroles précises"[11], écrit Bayle dans ses *Éclaircissements sur les obscénités* tout en réprouvant de telles pratiques. Par son incomplétude, qui implique un retardement du décodage, puis une ouverture à l'imagination, la parole gazée du conte est une parole érotique, une parole d'un désir en renouvellement perpétuel.

Cette description des effets de désirs suscités par les paroles du *Sopha* ne serait pas complète si l'on ne prenait pas en compte la dialectique à laquelle ces désirs passifs et actifs sont soumis : le désir exprimé, exhibé d'entendre le conte[12] est constamment menacé d'inversion, à la fois par le pouvoir d'interruption et d'intervention dont disposent les auditeurs[13] et en vertu de la règle initiale qui fixe la durée de la parole à une demi-heure par jour, enfin, en raison des critiques de l'auditrice (la sultane) *a priori* opposée au genre. Mais ces deux premiers facteurs fonctionnent aussi dans l'autre sens : l'interruption peut être également le signe de l'intérêt des auditeurs ; quant à la règle censée mesurer le temps journalier de la narration, elle est sans cesse débordée par la parole et disparaît bien vite comme dissoute dans le flot narratif. Les enjeux de ce va et vient entre encouragement à l'expression et répression sont à rapporter au rapport de pouvoir établi entre les deux

---

[10] La Mettrie, cité par Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, PUF, 2003, p. 265, écrit dans "la Volupté" : " Il faut donc sentir soi-même, par quelle inimitable adresse, on dit mieux les choses en les supprimant ; comment on irrite les désirs, en aiguillonnant la curiosité de l'esprit, sur un objet en partie couvert, qu'on ne devine pas encore, et qu'on veut avoir l'honneur de deviner".

[11] Cité par J.-C. Abramovici, *op. cit.*, p. 260.

[12] Parmi de nombreuses occurrences : le sultan Schah Baham veut des détails sur une "conversation" que le conteur veut passer (p. 311) ou interrompt Amanzéi pour anticiper la fin de l'histoire (p. 350).

[13] C'est justement l'ennui qui motive nombre de ces interruptions. Notamment, p. 301 : "Mon cher ami, dit Schah Baham en bâillant, cette conversation m'est mortelle ; pour l'amour de moi, ne l'achevez pas" ; p. 136 : parlant de Mazulhim : "qu'il finisse donc aussi, lui ; cela m'ennuie autant qu'elle".

pôles de l'interaction. Lorsque le plaisir pris à raconter[14] menace de dépasser celui ressenti à écouter, la hiérarchie entre conteur et auditeur est mise en danger. Le désir de raconter doit être constamment maîtrisé afin de maintenir chacun des protagonistes dans sa place sociale. Ainsi, le pacte d'autorité qui déclarait encadrer temporellement la parole conteuse s'est mué en une négociation au terme de laquelle le conflit des désirs et des pouvoirs trouve des phases d'équilibre successives, lorsque l'échange se fait à la satisfaction des deux parties.

La parole du conteur est donc soumise à la versatilité des désirs et à leur évolution, elle dépend également des rapports sociaux entre les partenaires de l'interaction (un sultan, un courtisan). En ce sens elle est particulièrement fragile, ce qui justifie les stratégies du conteur pour maintenir son auditoire en éveil. Si le régime de cette parole de désir est celui de la liberté surveillée, son principal enjeu relève d'une réflexion sur son efficacité, sur l'art du "bien conter". Par la variété des formes de désir qu'elle met en jeu, elle est sans doute plus érotique que libertine, car c'est en définitive moins le contenu des scènes rapportées qui importe que le dispositif de contage et la posture d'"auditeurisme" qu'il engendre. Comment mettre en scène au théâtre le désir de parole et la parole de désir qui constituent un enjeu central du conte ?

Du narratif au dramatique : la mise en dialogue de l'écriture narrative, la mise en spectacle de la parole du conteur

À l'évidence et malgré des écarts notables entre les deux fables, la pièce intitulée *Le Sopha* témoigne d'une lecture très attentive du conte de Crébillon et d'une compréhension profonde de ses enjeux. La transposition du conte à la scène implique naturellement la transformation dialogale de certaines données de l'écriture narrative et une mise en spectacle de la parole du conteur, dont il convient d'étudier la signification.

La représentation dialoguée du désir de conte

Dans le conte, le pôle de la réception est travaillé par le burlesque, grâce au personnage loufoque du sultan. Sa parole, traversée d'impatiences, de naïvetés et d'arlequinades se présente en effet en porte-à-faux, en constant décalage avec le statut du personnage. La représentation de Schah Baham (nommé dans la pièce Schahabaham pour faire bonne mesure) est particulièrement fidèle à l'original : il est probable que c'est ce personnage qui a fourni à la pièce son genre et son ton. Son goût prononcé pour les contes, sa manie de conter et de conter mal qui apparaissaient dans la narration introductive de l'oeuvre de Crébillon comme des traits constitutifs du personnage, sont présentés de deux manières : d'abord par un dialogue où des femmes de son harem échangent leur point de vue en son absence, dès le prologue[15] (P., s.1), ensuite par une mise en action de la manie du conte, venant illustrer et appuyer les propos précédents. Sa rage de raconter des histoires est ainsi représentée dans une scène où il vient confier à Almaïde[16], la sultane-reine, la nouvelle du triste sort du libertin Mazulim (c'est le nom du personnage correspondant à Amanzéi-le

---

[14] Dans un processus de transfert, Schah Baham se plaît à souligner son pouvoir sur le plaisir que le conteur prend à narrer : "Avec le plaisir que vous avez à parler, sans doute, vous iriez loin mais (...) rien ne m'est moins salutaire que la morale" (p. 333).

[15] Nous citons la pièce dans la seule édition dont elle ait fait l'objet, chez Michel Lévy fr., Paris, 1850, 90 p. (Prologue, désormais P.).

[16] Chez Crébillon, la sultane n'a pas de nom. Le personnage d'Almaïde est celui d'une vertueuse prise au piège de son propre désir et "subjuguée" par les sophismes de Moclès, son amant d'un jour. Dans la pièce, la sultane Almaïde a des vues sur le libertin Mazulhim.

sopha), trompé et abandonné par sa femme Camélia (P., s.3). Dans ces scènes liminaires, la représentation de l'action de conter a pour fonction principale de poser le sultan comme un personnage burlesque dans la droite ligne de son modèle, en réduisant sa capacité de conteur à celle d'un rapporteur de ragots, dont la nature -une histoire de cocuage et de libertin trompé- inscrit l'épisode dans la plus authentique gauloiserie.

La comédie-vaudeville sait aussi développer des embryons de scénarios non développés dans le conte, lorsqu'il s'agit de mettre en question le statut de l'action de conter : ainsi, la faute d'Amanzéi, à l'origine de sa métamorphose et escamotée par Crébillon, fournit matière à un épisode scénique important : Mazulim s'introduit clandestinement dans le harem du sultan dans le but d'y séduire ses femmes. Son arrestation sera suivie d'une première tentative de punition dans laquelle la valeur de l'acte de conter est engagée. Schahabaham imagine en effet "d'infliger un récit" au libertin en guise de chatiment, avant de se raviser et d'inverser les rôles en exigeant de lui "une histoire" (P., s. 8), ordre dont la réalisation sera finalement avortée à cause du manque de talent manifeste du conteur improvisé. L'action de conter et l'acte d'écouter, c'est-à-dire le dispositif entier de la "narration en présence", à travers la réversibilité dont ils font l'objet, ont été dépouillés de leur valeur. Ils acquièrent ainsi un statut satirique et burlesque, qui fait écho à l'auto-dévaluation systématique du conte parodique du XVIIIe siècle. En transformant le plaisir du conte en punition, les auteurs s'inscrivent dans une stratégie visant à éveiller la conscience ludique du spectateur, en même temps qu'ils renforcent le caractère comique du personnage du sultan.

La mise en scène de la parole magique

Dans le conte, la punition infligée par Brama à Amanzéi n'est pas développée : elle fait seulement l'objet d'un discours narrativisé. Les dramaturges vont tirer parti des potentialités spectaculaires de cette parole. La transformation en sopha sera prononcée par la bouche d'un magicien, Codada[17], à la fois représentant du Dieu et son interprète. "Montrant la toilette" dans laquelle Mazulim s'est introduit dans le harem du sultan, Codada déclare : "il sera puni par où il a péché. Et puisqu'il aime tant à se cacher dans les meubles... il va devenir sopha. Son âme sera alternativement confinée dans tous les sophas possibles, sopha du riche, sopha du pauvre, causeuses, divans, ottomanes, bergères de toutes les espèces, de toutes les conditions... à son choix, à son gré..." (P., s. 8). En mettant en scène la parole performative, les auteurs renouent avec un motif spécifique au genre du conte, celui de la parole magique, tout en créant un effet spectaculaire. Par le recours à cette métamorphose fantaisiste, ils réintroduisent pour les spectateurs le désir de savoir et la curiosité qui animait les auditeurs du conte.

De la narration en présence à la vision en présence

L'écriture scénique rejoint alors celle du conte avec la réitération du désir capricieux du sultan : "Je veux savoir ce qui va lui arriver en sopha... Je veux qu'il revienne me conter ses aventures ! J'ai demandé une histoire, il me faut une histoire." (P., s. 9). Mais au théâtre, que peut devenir l'auto-narration orale réclamée par le sultan ? Le statisme et le figement scénique qu'elle suppose la rend quasiment irreprésentable. Les auteurs optent à juste titre pour la suppression de la parole du récitant autobiographe, tout en introduisant un maître d'oeuvre représentant le

---

[17] Codada est sans doute dérivé de Codindo qui, dans *Les Bijoux indiscrets*, est supposé pratiquer l'art de la divination. Mais Codada tient aussi du génie Cucufa qui donne à Mangogul, pour le désennuyer, l'anneau magique ayant le pouvoir de faire parler le bijou des femmes, tout en rendant invisible celui qui le détient. On reconnaît là une des variantes du schéma du voyeurisme.

conteur, le magicien Codada, dont le verbe, à l'instar de toute parole magique, est doué d'un pouvoir de réalisation immédiat. Non seulement Codada prononce la sentence de Mazulim et en précise la cruauté au sultan dubitatif, mais il invente une autre manière de raconter[18], la vision à distance ou télé-vision au sens propre, qui ouvre un second espace scénique où les aventures de Mazulim-le sopha seront jouées en direct. Au désir de conte du sultan, le magicien répond : "Ses aventures ? Tu vas les voir en action, en chair et en os... C'est ma manière de raconter" (P., s. 9). Joignant le geste à la parole, il fait apparaître "deux loges grillées s'ouvrant sur le théâtre" destinées pour l'une au couple de sultans, pour l'autre à lui-même. Le spectacle dans le spectacle est en place[19]. L'effet merveilleux de la parole magique garantit à la fois le spectaculaire et la filiation avec le genre du conte.

Ce dispositif du théâtre dans le théâtre, hérité de *L'illusion comique*[20], en reproduisant dans l'espace le procédé d'encadrement du conte, actualise le motif libertin qui lui est associé : le voyeurisme avec l'effet spéculaire de la mise en abyme. Le sultan et la sultane comme les spectateurs réels ont le privilège d'être les observateurs curieux et indiscrets d'une scène normalement interdite, c'est l'érotisme du voir, qui les met de surcroît en état d'éprouver compassion (pour la sultane) ou plaisir pervers face à la souffrance et à la frustration du sopha : c'est la jouissance du punir. Au sultan qui en doute, Codada rappelle la cruauté du chatiment enduré par le sopha : "Comment ? Mazulim le libertin, Mazulim le séducteur, invisible à tous les yeux, réduit dans tous les boudoirs au rôle de témoin muet... servir de complice, de receleur à toutes les confidences amoureuses ; entendre les plus doux aveux, voir naître les plus voluptueuses émotions... et toujours au profit d'un autre" (P., s. 8). S'il perd la direction de la parole narrative, le Sopha-Mazulhim conserve dans la pièce, son statut central de personnage-objet, siège et observateur caché de scènes libertines. Le niveau de regard qu'il représente sur les scènes de séduction qui émaillent le scénario de la comédie-vaudeville, reproduit en direct la situation "vécue" par Amanzéi, et que la narration réactivait par le souvenir. La substitution au conteur d'un metteur en scène omnipotent implique la disparition de la voix narrative en présence au profit d'un spectacle vu par des spectateurs inscrits dans la fiction : à la scène de l'imaginaire s'est substituée une scène "réelle" et bien visible. Ainsi la réponse au désir de conte est-elle transposée sans être déformée : l'audition d'un récit autobiographique, avec l'effet de retard et la médiatisation qu'il suppose, a laissé place à un spectacle, où les sens auditifs et visuels sont directement sollicités. Les auditeurs sont devenus des spectateurs indiscrets, puisqu'ils observent les pérégrinations du sopha à son insu. C'est cette posture de l'indiscret que le dispositif valorise, d'autant mieux que les loges ménagées par le magicien deviennent très vite invisibles au spectateur réel. Les aventures de Mazulim-le sopha se déroulent donc comme une pièce dans la pièce, elles sont doublement percues : par l'instance fictionnelle présente sur scène, et par les spectateurs réels. À une parole de désir s'est substitué un spectacle du désir, mais l'esprit du conte est respecté jusque dans le jeu des interruptions.

Interruptions et frustrations

---

[18] Le magicien Codada n'est pas seulement un metteur en scène, il incarne aussi l'auteur de la pièce mise en abyme (1er entracte, p. 42).

[19] La pièce-cadre est constituée d'un prologue auquel fait pendant un épilogue, et de deux entractes joués, à l'issue de l'acte I et de l'acte II. Seul Mazulim-le sopha intervient à la fois dans la pièce encadrante et dans la pièce encadrée.

[20] Codada joue le rôle tenu par le personnage d'Alcandre dans la pièce de Corneille.

Dans le conte comme dans la pièce, le désir de voir et de savoir est attisé par le jeu du montré/caché, d'où l'importance des interruptions. Mais alors que dans l'oeuvre de Crébillon, les interruptions des auditeurs sont aléatoires et imprévisibles, et mettent souvent en cause la manière de conter, au théâtre, deux longues interruptions seulement sont programmées, qui fournissent matière à deux entractes joués[21]. Comme dans le conte, les spectateurs inscrits dans la fiction disposent du pouvoir d'interruption de l'"émission" scénique qu'ils regardent. Ce pouvoir n'est pas transmis par la parole, mais il se traduit concrètement par la mise à disposition d'une sonnette, dont le sultan et la sultane usent chacun à leur tour. Contrairement aux interruptions du conte, celles-ci sont motivées[22] par la mise en scène de l'amour charnel qui clôt les deux premiers actes. Elles prennent donc avant tout le sens d'une censure morale. Mais dans le système du voyeurisme, toute interruption prend la valeur d'une frustration propre à attiser le désir, frustration largement commentée par les spectateurs inscrits dans la fiction.

Ainsi, sous couvert de sauver la morale, le dispositif joue habilement de la dialectique entre le caché et le montré et n'en sauve en réalité que les apparences[23]. Si indécence il y a, elle est en effet davantage fondée sur ce qui est laissé à imaginer que sur ce qui est montré. Et c'est précisément parce que ce dispositif de la suggestion se trouve répété et mis en abyme autant dans la comédie insérée que dans la pièce encadrante[24], qu'on peut conclure à la fidélité de la comédie-vaudeville au conte. L'esprit du conte de Crébillon, sa manière gazée, se trouvent ainsi parfaitement respectés, et la parole du désir traduite scéniquement.

Paroles des personnages : du dialogue séducteur au dialogue comique

Au théâtre, la suppression de l'instance narrative inscrite au profit du spectacle, impose un traitement direct de la fable et place au premier plan la parole des personnages de la pièce encadrée. Si la condition du désenchantement du sopha est édulcorée[25], l'amour demeure la principale affaire de chacun, quels que soient son sexe et son origine sociale.

---

[21] Au cours des entractes joués, les pérégrinations du sopha ne sont pas interrompues, mais ne sont plus télétransmises donc plus perceptibles. Ce sont alors les personnages de la pièce-cadre qui interviennent, soit comme instance critique de la pièce mise en abyme et des actions de ses personnages, soit du génie Codada, soit pour vivre leur vie propre, ce qui donne à la pièce-cadre des potentialités d'autonomie ; remplis de circonstances futiles et divertissantes, mais cousus de matrices inventives de scénarios, ces entractes remplissent la fonction d'intermèdes.

[22] Au cours des deux entractes joués, les causes des interruptions sont l'objet d'un dialogue entre les spectateurs inscrits dans la fiction. Les motifs annoncés, l'insulte faite au sultan pour la première, la compassion Almaïde pour le traitement cruel réservé à Mazulim pour la seconde, masquent des nécessités imposées par la morale.

[23] La critique journalistique du temps est ambiguë : elle n'a pas manqué de dénoncer l'indécence du spectacle, "sa nudité *in naturalibus*" et de prévenir le spectateur qui serait malgré cet avertissement (ou à cause de celui-ci) tenté par le spectacle, de ne pas y conduire sa fille ! (*Le Moniteur universel*, article de T. Sauvage du 22 juillet 1850). Il ajoute à propos des interruptions : "Vous voyez tout ce qui prépare, tout ce qui amène chaque épreuve avec Camélia, Charlotte, Zulica (sic), Fanchette etc . Et si vous n'assistez pas à l'épreuve complète, c'est que le grand Empereur Schahabaam (sic), présent à ce spectacle, agite prudemment une sonnette pour faire disparaître le tableau, qui devient trop vif !". Voir aussi l'article du *Journal des débats*.

[24] De nombreuses situations mettent en scène la nudité entrevue dans la comédie : en nouvel Actéon, Mazulim surprend, en soulevant une draperie, le bain des femmes du sultan (P, s. 7) ; Coqueluche observe la scène d'habillage des filles de l'Opéra (I, s. 2), mais ce qu'il voit reste imperceptible au spectateur.

[25] Le sopha sera délivré, déclare Codada à Mazulim, "lorsqu'une jeune fille innocente et pure donnera à son amant, devant toi, son premier baiser d'amour" (P., s. 8).

Non seulement par sa composition dialogique, mais aussi par son écriture qui inclut moult interactions rapportées au discours direct, le conte s'apparente au genre théâtral, en créant des "effets de théâtralité". La place de la scène de séduction souvent rapportée au discours direct par le narrateur y est fondamentale.
Cependant, il ne reste rien dans la pièce des discours de séduction échangés dans le conte. On peut invoquer comme première explication l'écart entre les deux fables[26]. Entièrement réinventée, la fable théâtrale[27] repose en effet sur une véritable intrigue de comédie, mêlant les milieux sociaux. Mais c'est surtout qu'on ne saurait transférer tel quel sans le transposer un dialogue narratif aussi sophistiqué en dialogue théâtral, et plus encore, dans un dialogue de vaudeville. Là où le roman-conte peut s'autoriser des échanges sous la forme de conversations entières, avec des répliques longues et sinueuses, les lois du vaudeville imposent au contraire la brièveté et une alternance rapide des tours de parole, nécessaires à la conduite de l'action et à son évolution, et indispensables aux effets comiques.

Au théâtre, le dialogue-séduction est réduit au minimum au profit d'un rapprochement des corps beaucoup plus immédiat : l'usage de procédés de captation par le cadeau ou par le rapt, par un décor à machines s'est substitué à la lente séduction par l'échange verbal. L'argumentation par la parole est devenue secondaire, spécialement chez les libertins, et la séduction plus visible qu'audible. La scène d'amour entre Coqueluche et la danseuse Florine à la fin de l'acte I est préparée par un déshabillage qui met en avant le corps comme médiateur de la séduction ("Oh la belle architecture !", s'exclame Coqueluche dans son langage cocasse), celle de la fin de l'acte II met en scène Camélia séduite par le bracelet que lui offre Coqueluche. Les modalités de la séduction se sont définitivement transformées, comme l'annonce la leçon de libertinage prodiguée par le marquis à Coqueluche : "brusquer, plumer et lâcher". Le candide paysan s'employera à appliquer à la lettre cette injonction lapidaire, caricature saisissante de la leçon de l'Étoile[28]. Les personnages sont devenus des marionnettes[29].

Aux circonlocutions et à la sinuosité imposées par le code social au langage des libertins de Crébillon, à sa lenteur étirée par les sophismes et à une approche biaisée de l'autre, s'est substituée une parole directe, aussi éloignée du jargon de la galanterie que de l'affrontement dialectique. Ce qui faisait la caractéristique du langage libertin et son inimitable saveur, l'emploi de termes abstraits et du vocabulaire moral pour désigner sous le masque les faveurs accordées par la femme ou les élans physiques de l'amour, a entièrement disparu, en même temps que les longues phases de séduction par le discours. L'hermétisme du langage initial n'est plus de mise. Et si

---

[26] Une seule citation, mais issue du récit-cadre, figure dans la pièce. Elle rappelle que le sultan "est l'homme de son royaume qui connaît le mieux l'histoire des événements qui ne sont jamais arrivés".

[27] La pièce encadrée inscrit la recherche itinérante de Mazulim-le sopha dans une intrigue de comédie dont chaque acte se termine par une scène d'amour dont il est le siège. Son scénario est centré sur l'amour contrarié de deux jeunes paysans : Fanchette, jeune et innocente provinciale rêve de faire un mariage d'amour avec Coqueluche, son candide promis, fraîchement arrivé à la capitale pour servir dans le régiment du Marquis de Haute-futaie, son colonel. L'amour partagé des deux jeunes premiers, empreint d'idéalisme, est mis à mal par l'influence corruptrice du libertinage parisien ; convoitée par le marquis-colonel, un libertin sans scrupules, aux assiduités duquel elle finit par échapper, Fanchette se découvre trahie par Coqueluche qu'on voit passer de bras en bras, en digne disciple de son initiateur de colonel. Parallèlement, le financier Turpin, autre libertin peu recommandable, poursuit Camélia, l'épouse de Mazulim, alias le sopha. L'engagement initial des deux provinciaux sincèrement amoureux l'un de l'autre se réalisera finalement à l'issue d'une longue explication et du pardon accordé par Fanchette.

[28] Cf. dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, la leçon prodiguée à Meilcour par Versac.

[29] Le rôle du Marquis libertin était dévolu à un acteur spécialisé dans le bouffon, Grassot, ce qui permet d'en confirmer la tonalité.

équivoque il y a, c'est à travers la plaisanterie et le jeu de mots grivois. Car il s'agit avant tout d'assurer l'effet comique, et de le revivifier sans cesse.

On constate donc une véritable inversion de l'ordre du dire et du faire et de leur valeur respective dans la stratégie amoureuse des libertins. Dans le conte, le discours précède et prépare l'action à venir. Dans la pièce, le libertin perçoit et agit en parlant et s'il parle pour séduire, c'est en direction du public, pour le faire rire. Le "libertinage" mis en scène est donc bien éloigné de sa représentation à la manière de Crébillon : pas de phase de séduction verbale, mais une chasse où tous les procédés de captation sont permis et un passage à l'acte "direct" consenti ou arraché. Devenu interprète de vaudevilles, exposant les vicissitudes et les défaillances de son corps, s'exprimant dans un langage familier parfois à la limite du populaire, le libertin a perdu avec son appartenance à la bonne compagnie, sa distinction et sa dignité. Il n'est plus que l'image déformée et dérisoire de son modèle. Le libertin cérébral et raisonneur a fait place à sa caricature. Ce qui faisait sa spécificité, son "savoir-vivre", selon la formule de Michel Delon, a été emporté par la tranformation burlesque.

Le langage de l'amour et le discours amoureux sont travaillés en profondeur par le genre de la comédie en vaudevilles dont l'objectif premier est de maintenir le plaisir du destinataire par le rire. La place du discours amoureux y est donc fort réduite : ni moyen de séduction, ni fondement d'une taxinomie des usages amoureux[30] comme c'est le cas chez Crébillon, sa fonction, à l'instar de tout le dialogue, est avant tout celle d'un répertoire d'effets comiques variés garantissant une véritable connivence entre l'auteur et son public.

De l'oralité du conte, la pièce de théâtre retient surtout la structure narrative, particulièrement adaptable au caractère spectaculaire du genre et qui permet d'en redoubler l'effet par la mise en abyme et la représentation scénique de l'interdit. Cette recherche du spectaculaire explique également la place faite à la parole magique, chargée de déclencher des effets merveilleux grâce au recours à des prouesses de machinerie. En ce sens, la pièce répond parfaitement à la déclaration programmatique de son titre, et paradoxalement elle est plus "fantastique" que le conte. Une des conséquences de la priorité donnée au spectaculaire est que la fonction de la parole est recentrée : à la parole inquiète chargée de dire le désir ou de le susciter de la version contée répond une parole de plaisir, directement en phase sur les réactions du public, et qui fait florès de toute la gamme langagière des traits comiques. Le changement de ton imposé par le genre théâtral du vaudeville implique dès lors une mise à distance de la parole libertine, non par l'ironie ou par l'indignation rentrée comme chez Crébillon, mais par une parodie bouffonne qui la vide de son sens.

Régine Jomand-Baudry
Université Jean Moulin-Lyon3

[30] L'amour y est rattaché de manière systématique au scénario de la tromperie et de l'adultère. L'infidélité conjugale est ainsi traitée sous l'angle gaulois du cocuage avec une bouffonnerie qui lui confère un sens ambigu : à la fois répréhensible et tolérée, immorale mais source de rire et principal ressort de la pièce.