Carmen ANDREI
Universitatea « Dunărea de Jos », Galați

QUAND LES MEUBLES PARLENT LIBERTIN… STRATÉGIES MÉTADISCURSIVES DANS *LE SOPHA* DE CRÉBILLON FILS

Résumé *: **Le Sopha** de Crébillon fils est un méta-conte éminemment libertin, dans l'esprit de la littérature galante du XVIIIe siècle où l'auteur pose le problème du pouvoir de la fiction romanesque en général, de celui de l'écrit érotique en particulier, ainsi que celui de la réception du texte libertin par son auditoire, intra- et / ou extradiégétique. Les réflexions métadiscursives de l'auteur sont astucieusement parsemées dans les discours à multiple entente de tous les personnages, des plus « naïfs » aux plus « sages ». La narration-cadre est prise en charge par un narrateur-meuble, un sopha métadiégétique où siège une âme punie pour excès de libido satiendi. Crébillon entre en dialogue explicite avec les hypo-textes connus du genre qu'il attaque courageusement. La construction du texte en palimpsestes, ainsi que la mise en abyme du discours romanesque servent à l'exhibition ironique des stratégies fictionnelles modernes***.

Mots-clés *: libertin, discours, mise en abyme, palimpseste*

Crébillon donne en 1742 *Le Sopha*, après le succès éclatant du *Sylphe ou Le Songe de madame de R***, écrit par elle-même à madame de S**** (1730)[1] et de *Tanzaï et Néadarné ou L'Écumoire* (1734). La publication clandestine, sous une adresse fictive ne met pas son auteur à l'abri de la censure : il est exilé à trente lieues de Paris pendant trois mois. Les contes libertins de Crébillon sont des fictions expérimentales, des études sur le travail de l'imaginaire. En 1757, Crébillon publie une dernière production libertine, *Ah ! Quel conte*, conte de facture politique et « astronomique », vu les 8 volumes in-2*, reçue comme interminable et trop ennuyeuse. La réception favorable du conte (la valeur de toute production romanesque en général) ressort du phénomène intertextuel qu'il propage : les auteurs contemporains le citent avec admiration dans leurs œuvres futures. C'est aussi le cas du *Sopha* : dans *La Princesse de Babylone* (1768) par emple, Voltaire l'évoque parmi les lectures favorites de son héroïne. F. Juranville le caractérise comme un conte très dix-huitième, « pleinement *spirituel* […], subtile et mutin, donnant à penser sans peser »[2], ayant donc une forme narrative flexible, pliable à un contenu capable de soulever de réflexions graves sur le libertinage et les problèmes de la fiction. La métaphore orientale et exotique voile adroitement la parodie de la vie française dans l'esprit Régence ou Louis XV. Au début de son étude *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, V. Géraud analyse *Le Sopha* comme un macrotexte ironique placé sous l'égide de ceux des *Mille et Une Nuits*. L'originalité de ce conte consisterait dans le type de message ironique contenu par la triangulation de la communication : le locuteur fait semblant de s'adresser à son interlocuteur, mais son intension porte le message vers une tierce personne[3].

---

[1] Comme le montre cette première œuvre de Crébillon, l'auteur manifeste un goût prononcé pour les songes érotiques des femmes. Au sujet de Zéïnis par exemple, il note que : « Le songe le plus flatteur vint enfin égarer ses sens » (*Sopha*, p. 225)

[2] *Préface*, in : *Le Sopha*, GF-Flammarion, Paris, no. 846, 1995, p. 7.

[3] Géraud, V, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, SEDES, Paris, 1995, p. 44. L'auteur identifie plusieurs types d'ironie : une ironie esthétique dans la référence ludique aux *Mille et Une Nuits* et la défense d'un genre réputé frivole (le conte oriental) et une ironie esthétique, hostile dans la condamnation de la corruption des mœurs ; une ironie agressive ou du flegme élégant du narrateur, Amanzéi, etc.

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

De ce point de vue, le conte est une narration ayant une force perlocutoire[1].

Le titre indique directement un espace éminemment libertin, un espace commode (nom d'un meuble identique et d'un conte de Fougeret de Monbron), surtout un espace d'intimité, l'espace cardinal du désir érotique, ce qui place tout le conte sous la métaphore de l'intimisme, retrouvable également dans l'art contemporain. L'analogie avec *le divan de l'analyste* n'échappe à personne et ouvre la perspective d'une interprétation psychanalytique du conte[2]. Le topos du meuble-voyeur est astucieux parce qu'il privilégie le point de vue subjectif du narrateur, à savoir la focalisation interne totale et la transgression, ainsi que la multiplication des niveaux narratifs[3]. Dans cette position privilégiée, le narrateur est pourvu du pouvoir de « lire les pensées » des personnages, de livrer toutes sortes de commentaires et de réflexions à leur sujet. Le terme *sopha* entre en occurrence avec *sophia* (la sagesse grecque)[4]. Le conte est libertin puisque le texte mime en lui-même l'expérience sexuelle jusqu'à l'excès de la volupté[5]. Le sous-titre, *conte moral*, faussement moralisateur fonctionne comme signe antiphrastique : le lecteur avisé y reconnaît la stratégie de mise à l'abri de la censure usitée par les auteurs de productions clandestines. Le terme *moral* est ici synonyme de *réflexion*. Le narrateur et tous les personnages dissertent, leurs réflexions sont des fragments distincts, des passages d'analyse et de commentaire aisément repérables dans l'ensemble narratif par leur généralisation et leur contenu psychologique et moral. Cependant, la publication du conte a coûté à l'auteur trois mois d'exil. En même temps, il faut voir dans ce sous-titre le pari de l'auteur sur la connivence du lecteur qui apprécie ses détours et ses esquives. Le *Dictionnaire des œuvres érotiques* propose un sous-titre plus adéquat au contenu, calqué selon un fameux modèle : *Les Mille et une Caresses*[6].

Les adjectifs qualificatifs hyperbolisants du type « Votre Clémente Majesté ! », adressés à un tyran qui menace ses sujets de la mort à haute voix, ouvrent l'avant-texte et renseignent d'emblée sur le décalage futur subtil entre la lettre et l'esprit, ce qui est une source d'ironie permanente. L'*Introduction* convertit le lecteur à l'extravagance humoristique[7], à l'ironie, à la fois spirituelle et ludique, en montrant « A quel point les contes ordonnent l'esprit ! » (*Introduction*, p. 29). La définition, la critique et la défense des contes sont présentes dès l'*Introduction*. Elles sont assumées par l'auditeur le plus lucide du conte, la Sultane-Reine :

---

[1] Key-Hulman, D., « Précis de l'énonciation du conte », in : *Littérature*, no. 45 / 1982, p.46.

[2] Voir Scarfone, D., « Psyché étendue », in : *Revue de psychanalytique*, no. 1 – *Le Divan*. Pour le psychanalyste, la scène fantasmatique couramment associée au divan est la scène sexuelle qui fait fonction d'écran à l'évocation de la mort.

[3] Sur les niveaux narratifs, voir G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972, pp. 238-246.

[4] Juranville, F., *Préface*, in : *Le Sopha*, éd. citée, p. 13.

[5] *Apud* Sgard, J., « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon », in : *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ELLUG, Université Stendhal de Grenoble, 1996, p. 24.

[6] *Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français*, Mercure de France, Paris, 1972, p. 462. *Le Sopha* y est présenté, injustement à notre avis, comme une « suite d'anecdotes assez impudiques et dont la lectures lasse vite ».

[7] Géraud, V., *op. cit*., p. 127.

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

> Les importantes leçons que les Contes renferment, les grands traits d'imagination qu'on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis, ne prennent rien sur le vulgaire de qui l'on ne peut acquérir l'estime, qu'en lui donnant des choses qu'il n'entend jamais, mais qu'il puisse se faire horreur d'entendre. (*Sopha*, p. 30)[1]
>
> En effet, s'écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des Contes ! ne dira-t-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef d'œuvre de l'esprit humain ? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde ? Qu'est-ce qu'un Ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un conte mérite de porter ce nom ;) qu'est-ce, dis-je, qu'un Ouvrage, où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées ; qui s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie ; ne bouleverse l'ordre de la nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création ? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit ; et n'allaient point par la peintures trop vites, et qui blessent la pudeur porter jusques au cœur des impressions dangereuses ? (*Ibid.*, p. 33)

Ce réquisitoire de la Sultane condamne le conte pour ses invraisemblances et sa licence, son indécence. Elle défend les passages d'analyses et de conversations rapportées ayant comme argument la volonté de réflexion, l'ercice de la distance qui assure la rigueur critique. Ses observations, étiquetées par son mari comme « propos de caillette », attirent l'attention sur les incertitudes du langage, comme le remarque Christiane Mervaud : « Les volte-face ironiques, les avertissements ambigus, les faux dénigrements et les éloges feints prêtés à un hypothétique historique de l'Empire des Indes dans l'Introduction ne font que suggérer une nouvelle distance critique »[2]. Par l'intermédiaire du personnage de la Sultane, spirituelle, enjouée, imperméable à l'ironie, volontiers persifleuse, Crébillon fait entendre la voix du public éclairé qui refuse le merveilleux factice et la grivoiserie, l'obscurantisme, les préjugés et la sottise. Dans la demande expresse du sultan, il fait entendre une autre voix du public, la catégorie férue de conte de fées dont le représentant ou le double négatif est le Sultan naïf et stupide :

> Je veux des événements singuliers, des Fées, des Talismans : car, ne vous y trompez pas, au moins ! Il n'y a que cela de vrai. (*Sopha*, p. 34)

Le conte est structuré en deux parties : la première comprend 11 chapitres, la deuxième, 10. Crébillon obéit à la mode des titres parodiques ou ironiques qui ne sont pas à prendre au sérieux : chapitre III – *Qui contient des faits peu vraisemblables* ; chapitre V – *Meilleur à passer qu'à lire* ; chapitre VI – *Pas plus extraordinaire qu'amusant* ; chapitre XIV – *Où l'on trouvera une grande Question à décider* (sur la virginité) ; chapitre XIV – *Qui contient moins de faits que de discours* (où Amanzéi et la sultane deviennent des porte-parole de l'écrivain et s'interrogent sur la cohérence et la vraisemblance de son récit) ; chapitre XI – *Qui contient une recette contre les Enchantements*. Ce chapitre contient, entre

[1] Toutes les citations du *Sopha* sont tirées de l'édition soignée par Françoise Juranville.
[2] « La narration interrompue dans *Le Sopha* de Crébillon », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, vol. 249 / 1987, p. 186.

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

autres, une conversation entre deux libertins, Mazulhim et Zulica qui se plaisent à jouer la comédie du tâtonnement. Cette conversation est un pastiche admirable du jargon à la mode. De même, les titres prédictifs qui incitent à la lecture ne manquent pas : chapitre IV – *Où l'on verra des choses qu'il se pourrait bien qu'on n'eût pas prévues*, etc.

Le Sopha traite de la transmigration de l'âme, de la métempsycose, thème exploité par beaucoup de contes licencieux du XVIIIe siècle dont *Le canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron n'est qu'un l'un des emples les plus connus[1]. Le canevas du conte est le suivant : à la cour du Sultan des Indes Schah-Baham, un jour d'ennui accablant, le sort désigne le jeune courtisan Amanzéi pour amuser son maître. *Le Sopha* sera donc un récit métadiégétique à conteur désigné. Si dans un premier temps le conteur prend la parole par hasard, il le fera ensuite sur commande, et en service commandé. Le conteur n'a donc pas la liberté de création et, par conséquent, il prend un premier masque, celui du naïf. Il commence à raconter les expériences vécues dans ses vies antérieures où il a été sopha. Les rapports esclave / maître et conteur / auditoire sont identiques, ce sont des rapports de subordination du premier aux volontés du second. Amanzéi narre pour obéir au sultan et pour être délivré. À ce titre, T. Olteanu apporte des remarques précieuses : « La délivrance du narrateur de l'esclavage dépend de la délivrance de l'auditoire de la réalité immédiate, puisque le premier est intéressé à se soumettre dans son discours à la dictature du second » [*notre trad.*][2].

Il convient de rappeler la cause de cette punition et la condition de son enlèvement, qui répondent les deux à l'imaginaire libertin et non pas à l'imaginaire merveilleux (le maléfice des fées méchantes) : Brama avait puni le jeune libertin pour ses « dérèglements » (*ibid.*, p. 40) et il ne sera délivré de cette prison-meuble que si un couple s'échangeait sur lui ses prémices :

> Ce fut apparemment du goût que j'avais eu pour les sophas, que Brama prit l'idée d'enfermer mon âme dans un meuble de cette espèce. Il voulut qu'elle conservât dans cette prison, toutes ses facultés, moins, sans doute, pour adoucir l'horreur de mon sort, que pour me faire mieux sentir. Il ajouta que mon âme ne commencerait une nouvelle carrière, que quand deux personnes se donneraient mutuellement, et sur moi, leurs prémices. (*Sopha*, p. 41)[3]

Les destinataires premiers des récits d'Amanzéi sont le Sultan et la Sultane, figures extrêmement importantes dans la constitution du parcours narratif, par l'intermédiaire desquelles Crébillon aborde le thème de la puissance des fictions et de

---

[1] *Le Canapé couleur de rose* de Fougeret de Monbron paraît en 1741. Cependant, *Le Sopha* de Crébillon ne lui est redevable de rien, puisque, même si le conte paraît en 1742, il a circulé bien avant cette date sur des feuilles volantes.

[2] Olteanu, T., *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Univers, Bucuresti, 1972, p. 38.

[3] Dans *Le canapé couleur de feu*, le prétexte narratif est peu différent. Commode, le narrateur-héros, est condamné à devenir canapé par la fée Crapaudine (nom manifestement connoté), après avoir fait preuve de son impuissance. La citation suivante reproduit la malédiction de la fée Crapaudine : « Pour expier l'injure que tu m'as faite, dit-elle, on prendra désormais sur toi les plaisirs que tu n'as pu me procurer. Tu serviras indistinctement à tout le monde, maître et valet ; chacun te fera gémir sous les secousses qu'il te donnera, et tu ne recouvreras ta première forme que lorsque entre tes bras on aura commis une faute égale à la tienne. » (Fougeret de Monbron, *Le canapé couleur de feu*, Erotika Biblion, Paris, 1970, p. 20)

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

l'imaginaire. Tous deux deviennent de vrais personnages dans la diégèse. L'insertion des commentaires naïfs (du Sultan) ou avisés (de la Sultane) suggère une construction du texte en palimpsestes : les histoires avancent grâce à leurs discours, à la prise de parole active de la Sultane surtout. Le Sultan a la satisfaction de participer au déroulement du scénario de la narration, d'y imprimer sa volonté d'expression. Les interruptions dialogiques du sultan et de sa femme qui discutent de la guerre des ses, de la mésentente conjugale, de la psychologie féminine, etc. sont autant de réflexions métalinguistiques sur la fiction. *Le Sopha* est un ***méta-conte***, un conte sur le conte, parce qu'au milieu de l'action se creuse la réflexion, la morale, le méta-discours (appartenant aux personnages) ce qui crée un abîme entre la figuralité et la littéralité. D'ailleurs, la sultane définit l'art du récit comme un subtil dosage de passages narratifs, de réflexions et de conversations rapportées. La continuité provoque la lassitude du lecteur. Aussi croit-elle que la monotonie due à l'enchaînement linéaire des faits peut être chassée grâce aux suspensions du récit. A l'occasion des scènes pathétiques, elle critique les excès du roman baroque. Elle défend l'importance du dialogue rapporté dans la représentation du personnage et fait remarquer l'arbitraire du récit[1]. Ces remarques de la sultane dénotent évidemment la conscience aiguë de Crébillon des exigences du bon goût littéraire.

Le dialogue a principalement la fonction de règlement de l'excitation. Il assure en même temps la vraisemblance, l'exotique et le bizarre des situations narrées dont Amanzéi, en narrateur premier, s'étonne faussement, ce qui souligne le caractère réflexif de l'énonciation discursive.

La position du narrateur est doublement intérieure : il se trouve à la fois à l'intérieur de la diégèse (en qualité de narrateur homodiégétique) et d'un meuble. Réincarné en sopha, Amanzéi se trouve dans une situation d'incongruité humoristique, ce qui souligne, une fois de plus, l'ironie de l'auteur en parodiant le merveilleux oriental dans le vent. Dans son hypostase d'objet, le narrateur jouit de l'***omniscience*** parfaite (« je raconte ce que j'ai vu », *Sopha*, p. 136), il connaît en détail tous les faits contemporains et co-spatiaux. Cette situation est éminemment perverse : le narrateur obligé à une *condition asexuée* a cependant une âme intelligente qui est prisonnière d'un sopha et un corps sensible reçoit sur lui des corps qui jouissent :

> Zéphis s'assit sur moi, nonchalamment, et Mazulhim se mit à ses pieds, sur des carreaux. (*Sopha*, p. 123)
>
> Alors, il [Mazulhim] la [Zulica] pose doucement sur moi. (*ibid*., p. 131)
>
> Ah ! Nassès ! répondit-elle [Zulica], en se laissant aller sur lui et sur moi.
>
> […] elle se laissa tomber sur moi (*ibid*., p. 213)

Le premier avatar d'Amanzéi est donc un sopha, « couleur de rose » et brodé d'argent (*ibid*., p. 39), arrivé dans le cabinet de Fatmé (chap. II et III) où elle s'égare avec un jeune esclave noir, Dahis et un brahmane. La fin de ce premier récit est tragique : Fatmé et le dernier sont poignardés par le mari trahi. L'âme du narrateur-sopha passe ensuite chez Amine, une jeune danseuse de l'Empereur qui désire parvenir à tout prix (chap. IV et V). Amanzéi ironise la mère d'Amine, le personnage de la quasi maquerelle[2]. Il arrive chez

[1] L'équilibre précaire entre imagination et observation est reproduit dans la phrase : « S'arrêter précisément où il le faut est peut-être une chose plus difficile que de créer ».

[2] Géraud, V., in : *op. cit.*, analyse les manifestations de l'ironie dans ce conte à partir des termes perméables à la subjectivité affective en insistant sur l'étude stylistique de l'adjectif, du verbe et de

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

Phémine où « le vice [est] déguisé sous l'apparence de l'amour et embelli de toute la délicatesse, et de toute l'élégance possible » (*ibid*., p. 75). La maîtresse vit une forte passion avec Zulma, le sopha reste chez elle près d'un an. Mais le narrateur, véritable personnage *picaro*[1], est déjà las de la vie errante qu'il mène (*ibid*., p. 87). Cependant, à la fin du chapitre VII (*Où l'on trouvera beaucoup à reprendre*) le personnage-narrateur refuse de se démétamorphoser en raison des avantages du statut de meuble libertin et voyeur. Il arrive ensuite dans la maison d'Almaïde. Le chapitre IX (*Où l'on trouvera une grande Question à décider*) contient le récit emboîté d'Almaïde qui raconte à son amant, Moclès, l'histoire de sa conquête à la dérobée. Ce récit métadiégétique est une parodie savoureuse de la sophistique jésuitique (voir aussi la réflexion d'Almaïde sur sa libido). La liaison de ce couple est infructueuse, tous deux se séparent déçus l'un de l'autre. Il y a dans *Le Sopha* l'affirmation de la raison d'être de toute littérature licencieuse, par le truchement d'un raisonnement compliqué :

> Il faut donc connaître le vice, soit pour être moins troublé dans l'ercice de la vertu, soit pour être sûr de la sienne. (*Sopha*)[2]

Le récit le plus détaillé du conte est consacré au trio Mazulhim-Zulica-Nassès. Pendant huit chapitres (chap. XI-XIX), Crébillon orchestre avec art les imbroglios du commerce libertin, les stratégies des deux libertins pervers et la chute de leur fausse victime, une libertine plus rouée qu'eux. Les épisodes qui ont au centre le personnage de Zulica sont organisés selon la règle des trois unités du théâtre : une soirée (le temps), dans une petite-maison (l'endroit), Zulica, Mazulhim, Nassès et un esclave (les personnages) déploient une scène dramatique remarquable. C'est Nassès qui conduit une conversation serpentine, ennuyeuse parfois, pendant 7 chapitres. Cette conversation est un mélange de discours sentimental, de dissertation sur les mœurs, de confession érotique, de métadiscours même (réflexion sur leur propre situation de libertins méthodiques). Le narrateur de la scène qui se passe entre Zulica et Nassès fait remarquer au lecteur, de manière burlesque, l'écart entre la parole (masquée, certes) et la croyance :

> Zulica, qui depuis quelques temps n'avait pas envie de pleurer, ne put entendre ce discours, sans se croire obligée de verser quelques nouvelles larmes. Nassès qui se divertissait de tout le manège qu'il lui faisait faire à son gré, la laissa quelque temps dans cette douleur affectée. (*Sopha*, pp. 170-171)

Il convient de remarquer avec Conroy le contraste entre les interrogations amusantes du Sultan et la couleur sombre de cette histoire[3].

L'avant dernier chapitre du conte (*Amusements de l'âme*) raconte un dernier avatar d'Amanzéi, dans la maison de Zéïnis et semble clore le récit sur un échec : privé de corps,

---

l'adverbe. L'ironie joue aussi avec les modalités de la phrase, l'usage des parenthèses (les indications de ton, sortes de didascalies, présentes dans le discours de Fatmé, Amine ou Zulica), l'interrogation, etc.

[1] Chaque changement du narrateur-meuble est marqué par l'indication concernant le nouveau lieu et le nouveau décor.

[2] Citation tirée de J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1680-1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Champion, Paris, 1975, p. 102.

[3] Conroy, « Crébillon fils, technics of the novel », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, no. 99 / 1972, p. 211.

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

le narrateur tombe amoureux de Zéïnis, qui s'empare de son imaginaire et de ses sens. Les attraits de cette jeune femme troublent le narrateur dont le discours, omniscient jusque-là, fait place à la simple notation des effets de la naissance de l'amour et à la dissertation platonicienne :

> Tant d'appas achevèrent de troubler mon Âme. Accablée sous le nombre, et la violence de ses désirs, toutes ses facultés demeurèrent quelques temps suspendues. C'était en vain que je voulais former une idée, je sentais seulement que j'aimais, et sans prévoir, ou craindre, les suites d'une aussi funeste passion, je m'y abandonnais tout entier. (*Sopha*, p. 224)
>
> Sans doute notre Âme embarrassée de ses organes, obligée de mesurer ses transports sur leur faiblesse, ne peut, quand elle se trouve emprisonnée dans un corps, s'y livrer avec autant de force que lorsqu'elle en est dépouillée nous la sentons même quelquefois dans un vif mouvement de plaisir, qui voulant forcer les barrières que le corps lui oppose, se répand dans toute sa prison y porte le trouble, et le feu qui la dévore, cherche vainement une issue, et accablée des efforts qu'elle a faits, tombe dans une langueur qui pendant quelque temps semble l'avoir anéantie. Telle est, à ce que je crois du moins, la cause de l'épuisement où nous jette l'excès de la volupté. (*ibid*., pp. 224-225)

Dans *Le Sopha*, la curiosité sexuelle du lecteur, qui est d'ailleurs le but de tout acte de lecture, est satisfaite. L'érotisme y est présent sous toutes ses formes : juvénile et pervers, délicat et honteux, épanoui et brutal, masqué et ouvert. Crébillon est conscient de ce pouvoir de l'érotisme, aussi joue-t-il sur lui avec astuce. L'érotisme n'est pas simplement factuel, gestuel, il est surtout verbal : tout le conte est structuré sur ***la confidence érotique***, c'est à elle de mettre le feu chez le récepteur interne et externe à la diégèse. Cet aspect prouve aussi que la fiction agit comme révélateur et reflet de la vie érotique vécue ou rêvée, particulièrement dans le cas du sultan. Pour provoquer la confidence érotique, l'auditeur doit éprouver un goût prononcé de l'investigation et une finesse particulière d'écoute (c'est le cas d'Amanzéi, de la Sultane, des personnages comme Zéphis, Nassès ou Zulica). L'esprit de repartie des personnages fait avancer l'histoire, file les récits, noue la conversation, enchaîne les événements, ce qui donne l'impression de compte rendu de conversations, d'écriture de l'oral : « Le roman semble trouver peu à peu dans le pur échange verbal, l'objet prioritaire de son investigation »[1]. Les interruptions du sultan soulignent le narcissisme du conteur, ses reformulations ne sont pas faites pour une meilleure compréhension, mais pour mettre en valeur son habileté.

Il n'y a, certes, comme d'ailleurs dans toutes les œuvres de Crébillon, rien d'obscène, mais des détours coquins, des périphrases et des allusions intelligentes, des euphémismes, des litotes et des termes à double entente[2]. Le langage de l'amour

[1] Juranville, F., *op. cit.*, p. 19.

[2] Citons quelques exemples de discours euphémistique : Amanzéi rencontre dans la maison obscure et petite d'Amine un « semblable » : « un sopha qui, terni, délabré, témoignait assez que c'était à ses dépens qu'on avait acquis les autres meubles qui l'accompagnait » (*Sopha*, p. 57) ; au sujet de l'impuissance de Mazulhim, le texte parle de « retenue amoureuse », de « malheurs » (*ibid*., p. 123) ou d'un « désagrément » mortifiant, de « cœur épuisé » ; le discours euphémistique se mêle à celui ironique : « Zulica céda enfin aux empressements de Zâdis, mais avec une décence ! une Majesté ! une pudeur ! dont on n'a peut-être pas d'exemple en pareil cas » (*ibid.*, p. 154), etc. Les termes neutres sont utilisés en porte-à-faux. Les termes métaphoriques ou la métonymiques (la sexualité est

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

sentimental doit se lire comme le langage sensuel. L'écrivain travaille le discours, façonne son style pour trouver l'expression juste, fait également remarqué par ses personnages[1]. En même temps, il ironise sur lui-même, par le biais de ses personnages. La raillerie touche les raffinements sinueux de son style :

> Voilà sans contredit, s'écria-t-elle [la Sultane] une belle phrase ! Elle est d'une élégance, d'une obscurité et d'une longueur admirables ! Il faut pour se rendre si intelligible, furieusement travailler d'esprit.

Les stratégies essentielles du conteur Amanzéï reposent sur deux jeux permanents : un premier jeu vise les attentes des destinataires premiers de sa narration, le Sultan et la Sultane, récepteurs intradiégétiques, un second celles du narrataire extradiégétique. À l'instar de son fameux prédécesseur, l'habile Schéhérazade, le narrateur multiplie les effets de coupure et d'annonce : il suspend maintes fois le cours de son récit à un moment crucial, ce qui provoque les plaintes de son auditeur naïf, le Sultan. Le conteur stimule la curiosité de son auditoire, ***la curiosité vicieuse*** (dans le sens qu'elle réclame en permanence les détails des scènes amoureuses) sans jamais l'assouvir entièrement. Ainsi, la première partie du conte s'achève dans le suspens, au moment où Zulica est sur le point de céder à Mazulhim. Cela aiguise l'intérêt du Sultan et du lecteur. C'est un nouveau clin d'œil à la conteuse de *Mille et Une Nuits*. Pour une fois le Sultan se reconnaît satisfait du cours du récit :

> […] il y a des très belles choses dans ce que vous venez de nous raconter, et ceci me donne fort bonne impression du reste. (*Sopha*, p. 140)

Le chapitre XVIII (*Qui apprendra aux femmes novices, s'il en est, à éluder les questions embarrassantes*) finit sur le même type d'ajournement du récit, pour augmenter le suspens. Cette fois-ci l'astuce n'est plus leurrante, l'auditeur premier la reçoit avec indifférence :

> En achevant ces paroles, elle se leva, et elle allait sortir, lorsque ce que je dirai demain à votre Majesté, la força de demeurer. Pourquoi demain ? dit le Sultan, pensez que vous ne me le disiez pas aujourd'hui, si j'en avais la fantaisie ? heureusement pour vous, je n'ai sur tout ceci, aucune curiosité ; et soit demain, soir un autre jour, tout cela m'est indifférent. (*Sopha*, p. 211)[2]

Le narrateur retarde son récit pour faire des digressions, le plus souvent sur le caractère des femmes, pour disserter sur la moralité de ses maîtres ou pour expliquer leur

---

invariablement désigné par *bontés*, *faveurs* ou *transports*) donnent l'impression d'euphémisation du discours.

[1] Le *Dictionnaire des œuvres érotiques*, éd. citée, p. 462 trouve d'ailleurs comme seul mérite du conte « la pureté du style [qui] compense l'impudicité des attitudes ».

[2] L'attitude du Sultan au sujet de ses expectatives n'est pas toujours indifférente. Il lui arrive une fois de menacer Amanzéi de le punir, grâce à sa puissance : « Ce qu'il y a de vrai, […] c'est que cela m'ennuyait autant qu'il s'il eût eu quinze jours [il s'agit de la défaire de Zulica], et que pour peu qu'Amanzéi eût encore retardé la chose, je serais mort de chagrin, et de vapeurs, mais qu'auparavant, il lui en aurait coûté la vie, et que je lui aurais appris à faire périr d'ennui, une tête couronnée. » (*Sopha*, p. 174)

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

conduite. Le Sultan lui demande maintes fois d'abréger les conversations ennuyeuses des personnages et les discussions superflues (*Sopha*, p. 147 et p. 168). Il suspecte le narrateur de bavardise (*ibid.*, p. 169). A cette occasion, il convient de souligner l'attitude ironique du narrateur de l'*Écumoire*, lors d'une intrusion justificatrice :

> On estime autant dans une histoire des réflexions judicieuses, que des faits également décrits. On a raison : si elles allongent le narrée, elles prouvent la sagacité de l'auteur (*Écumoire*, p. 229)[1]

Le Sultan, personnage qui appartient à la famille des « idiots majestueux »[2], est un auditeur frustré qui sanctionne la stratégie du retardement, parce qu'il est l'adepte du faire et non du dire :

> […] le Conteur est donc une bête s'il emploie tant de temps à rendre, ce que le gens dont il parle [Moclès et Almaïde], pensèrent avec tant de promptitude. (*Sopha*, p. 104)

D'ailleurs, le conte se boucle ironiquement par un constat de cette sorte : « Ah ! Ma grand-Mère ! […] ce n'était pas ainsi que vous contiez ! » (*ibid.*, p. 237).

Le narrateur astucieux mène un second jeu pour éviter *l'ennui*, cause et prétexte des récits qui composent *Le Sopha*. Pour ce faire, il use de l'esthétique des contrastes. Les techniques de narration changent en fonction du rythme du récit, les portraits successifs des personnages mettent en évidences de fortes antithèses. Le conte avance d'histoire en histoire, de portrait en portrait : l'histoire de Fatmé ouvre le conte ; après le portrait de cette fausse dévote apparaît celui d'Amine, une femme vertueuse ; la présentation du duo tendre Phémine et Zulma est suivie par celle d'un duo des infortunés, Moclès et Almaïde ; un libertin pervers, Mazulhim, entre en relation successive avec deux femmes différentes, la douce Zéphis et la mondaine Zulica, formant avec cette dernière et un ami de même souche, Nassès, un trio pervers ; à l'opposé de ce trio se trouve un couple d'innocents en train de se nouer, Zéïnis et Phéléas dont l'histoire ferme le texte. Par les destins antithétiques des personnages cités, le lecteur reçoit aussi une leçon de vanité humaine qui donne au conte la valeur moralisatrice annoncée dans le sous-titre.

La sortie du conte est magistrale et s'opère par un double dépucelage libérateur : celui des jouvenceaux, Zéïnis et Phéléas, qui délie, contre son gré, l'âme éprise et le corps prisonnier d'Amanzéi[3] : « […] un cri perçant et une joie vive m'annoncèrent mon malheur et ma délivrance » (*Sopha*, p. 236). La délivrance est malheureuse dans le sens que l'amour de Zéïnis est donné à quelqu'un d'autre. L'achèvement est parfait, dans un happy-end par l'amour véritable, « l'amour le plus vrai ». *Le Sopha* se renferme comme il avait commencé, en évoquant l'art du conte. Le discours de la Sultane sert encore une fois de ***mise en abyme*** du pouvoir romanesque :

---

[1] Edition d'Ernest Sturm, Paris, Nizet, 1976.

[2] Lièvre, P., *Préface* in : *Le Sopha*, Le Divan, Paris, 1930, p. XXV, affirme que la figure du sultan annonce Brid'Oison de Beaumarchais et Ubu Roi de Jarry. Pour le même exégète, ce conte n'est qu'une « suite d'anecdotes libertines unies entre elles par le fil complaisant d'une intrigue féerique » (p. XIX)

[3] L'âme d'Amanzéi n'est pas bloquée dans le sopha. Elle quitte, par exemple, la petite maison de Mazulhim pour poursuivre Zulica afin de la mieux observer chez elle et d'introduire un autre épisode d'ébats libertins, de celle-ci avec Zâdis.

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)

> Quand les choses que vous avez racontées, dit la Sultane, seraient plus brillantes que celles que vous avez supprimées, et je le crois (puisqu'il est impossible d'en faire la comparaison) on aurait toujours à vous reprocher de n'avoir amené sur la scène que quelques caractères, pendant que tous étaient entre vos mains, et d'avoir volontairement resserré un sujet qui, de lui-même est si tendu. (*ibid.*, p. 237)

Bibliographie :

BARCHILON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1680-1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Champion, Paris, 1975.
CONROY, « Crébillon fils, technics of the novel », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, no. 99 / 1972.
CRÉBILLON fils, *Le Sopha*, GF-Flammarion, Paris, no. 846, 1995, avec une préface de Françoise Juranville.
CRÉBILLON fils, *Le Sopha*, Le Divan, Paris, 1930, avec une préface de P. Lièvre.
Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français, Mercure de France, Paris, 1972.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972.
GÉRAUD, Violaine, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, SEDES, Paris, 1995.
KEY-HULMAN, D., « Précis de l'énonciation du conte », in : *Littérature*, no. 45 / 1982
MERVAUD, Christiane, « La narration interrompue dans *Le Sopha* de Crébillon », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, vol. 249 / 1987
MONBRON, Fougeret de, *Le canapé couleur de feu*, Erotika Biblion, Paris, 1970.
OLTEANU, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Univers, Bucuresti, 1972, p. 38.
SCARFONE, D., « Psyché étendue », in : *Revue de psychanalytique*, no. 1 – *Le Divan*.
SGARD, Jean (éd.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ELLUG, Université Stendhal de Grenoble, 1996.
SGARD, Jean, « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon », in : *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ELLUG, Université Stendhal de Grenoble, 1996.

BDD-A5345 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 06:04:14 UTC)