



HAL
open science

Promiscuité poreuse et porosité diégétique dans le conte de fées au XVIIIe siècle

Maximin Marchand

► **To cite this version:**

Maximin Marchand. Promiscuité poreuse et porosité diégétique dans le conte de fées au XVIIIe siècle. Littératures. 2009. dumas-00450296

HAL Id: dumas-00450296

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00450296v1>

Submitted on 26 Jan 2010

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.

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes**

Promiscuité poreuse et porosité diégétique dans le conte de fées au XVIIIème siècle

Mémoire de recherche pour le Master 2 Lettres et arts
Spécialité « Imaginaire, écriture, idéologies »

Présenté par :
Maximin MARCHAND

Directeur de recherches :
M. Jean-François PERRIN
Professeur

Année Universitaire 2008 / 2009

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord grandement M. Jean-François Perrin pour sa patience. Je remercie également mes parents pour leur soutien sans faille, et mes amis pour leurs encouragements. Et toutes les fées qui m'ont accompagné durant ces deux dernières années.

Table des Matières

Introduction.....	2
I. Histoire d'un mouvement.	2
Perrault, Aulnoy et les conteuses : premiers pas du genre.....	2
Galland et les Nuits, la mouvance orientale.	4
Hamilton et Crébillon, diversifications et libertinage.....	6
II. Conter le conte : rétrospective de la façon de raconter.	9
De l'esthétique du recueil.....	10
Le récit-cadre, facteur de porosité textuelle.	11
III. Le recueil et son cadre : de l'écriture des contes.	12
Petite typologie critique du récit-cadre ou recueil encadré.....	13
L'appartenance déterminante des Nuits : la puissance du récit.....	15
IV. Lire des contes de fées : de l'évolution d'un public.	17
Les conteurs : du précepteur au joueur, constitution d'un corpus.	18
De la construction d'une aire de jeu, matière et maturité.	19
V. Recueil, récit-cadre et lecteur : échanges, joutes et pièges.	21
Désamorcer le leurre.	22
Promiscuité poreuse et porosité diégétique : interpréter le recueil.	24
<i>Les Nuits et leur changement d'imaginaire : une proximité avec le lecteur.....</i>	26
I. Un rapprochement d'univers.	27
Un conte sans âge et sans frontières.....	28
Une oralité retrouvée : de l'autogenèse d'un récit.....	30
Déclinaison sociale.....	32
II. Une réelle prise en compte du lecteur.	33
Le conte oriental comme rupture.....	34
L'imagination des contes de la nuit.....	38
<i>Hamilton et Gueulette, le début de la joute.....</i>	46
I. Hamilton : dialogue de surenchère avec le conte de fées.	48
Art du mélange et surenchère.....	50
Du conteur au lecteur, dialogue au sein d'un conte.....	53
Écriture du soupçon et persiflage littéraire.....	56
II. Gueulette : pont entre rêve, réalité, conte et cadre.....	58
Promiscuité poreuse et porosité diégétique.....	60
Interroger l'imagination.....	61
Une ouverture sur le libertinage.....	63
<i>Crébillon et les pièges du libertinage féérique : jeu de l'oie avec un ironiste.</i>	67
I. Détourner le conte.	69
Réécrire le conte de fées.....	70
Un théâtre du libertinage.....	74
II. Exprimer les sens : une mise en difficulté du lecteur.	77
Tanzaï et Néadarné, quand l'auteur prend la parole.....	78
Persiflage et contes de fées.....	81
Le Sopha, récit synthétique et manifeste du conteur.	83
Conclusion.....	86
Bibliographie.....	88

Introduction

Il était une fois le conte de fées. Formule il me semble appropriée pour commencer un mémoire sur le sujet. De ce mouvement littéraire qui a profondément marqué le XVIII^e siècle ainsi que la façon d'écrire de l'époque, il ne nous reste que les réminiscences édulcorées des contes de Perrault ou de ma mère l'Oye – ce qui revient au même. Pourtant, cette mode, qui s'est constituée en véritable genre, a duré près de soixante-dix ans et peut s'enorgueillir d'une production plus qu'honnête. Commençons déjà par un léger état des lieux afin de savoir dans quelles eaux nous jetons nos ancres. Le conte de fées comme genre littéraire, Jean-Paul Sermain en a fait une excellente et claire rétrospective¹, qui fait non seulement la genèse du genre mais qui se penche également sur ses poétiques, ses interrogations et ses tenants et aboutissants, le tout sans aucune prétention exhaustive. Il serait en effet bien téméraire de vouloir affirmer connaître dans son entier un genre qui aujourd'hui encore garde une certaine part de son mystère. Raison sans doute pour laquelle il continue de nous fasciner.

I. Histoire d'un mouvement.

Perrault, Aulnoy et les conteuses : premiers pas du genre.

Ainsi, comment se traduit le conte de fées dans l'histoire en tant que genre littéraire ? C'est en 1690 que, la première, Marie-Catherine le Jumel de Barneville, comtesse d'Aulnoy, publie inséré dans une nouvelle, *Histoire d'Hypolite, comte de*

¹ Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*.

*Duglas*², le texte qui sera considéré comme le premier conte de fées du mouvement et qui prendra plus tard le nom d'*Île de la félicité*. S'ensuit alors rapidement par l'académicien chantre des Modernes, Charles Perrault, la publication en 1694 de *Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Âne et celui des souhaits ridicules*. Dans le même temps paraissent nombres d'autres contes publiés par le groupe dit des « conteuses » qui alimenteront plus que considérablement le genre, avec, entre autres, en 1696 *Le Prince Rosier et Riquet à la houppe* insérés dans *Inès de Cordoue*, roman de Catherine Bernard, nièce de Fontenelle. Ces premiers frissons préparent à la reconnaissance publique du genre en 1697, année de publication de trois importants recueils de contes ; Mme d'Aulnoy publie trois volumes sous le nom encore approximatif de *Contes des fées* ; Melle de La Force, *Les Contes des contes*, et Perrault, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*. L'année d'après, en 1698, Mme d'Aulnoy ajoute encore un tome à ses *Contes des fées* et en publie quatre autres sous le titre *Contes nouveaux ou les fées à la mode*. La même année, une autre romancière et mémorialiste, Mme de Murat, forge ce qui deviendra l'appellation définitive du genre en publiant ses *Contes de fées*. Ainsi, à partir de la publication de *L'Île de la félicité* par Mme d'Aulnoy, et durant une dizaine d'année se déroule la première période (1690-1705) du genre que Sermain qualifie d'« entrée en fanfare »³. En fanfare, en effet, car il est assez exceptionnel dans l'histoire littéraire d'assister à la fondation d'un genre si conscient de son caractère inédit ; prenant rapidement forme et consistance, il s'impose par une production abondante au public et à l'attention critique.

Mais mis à part les titres de recueils, que retenir de cette période ? Sans doute peut-on dire que c'est elle qui pose les « bases » structurelles du genre, car avec l'élaboration des abondants recueils qui investissent la première époque, c'est aussi la conscience d'une forme et de règles constitutives qui se crée. S'élabore alors ce qu'il convient d'appeler, pour reprendre la terminologie de Sermain, un « horizon d'attente »⁴. A partir de ce même « horizon », et grâce à l'effet de séries produit par les contes publiés, se dégagent constantes et variations ; on peut alors commencer à repérer les « marques » du genre : « le « il était une fois », la scène des dons, les bonnes et les mauvaises fées, le conflit avec les parents, les épreuves impossibles et les aides

² Dans *Conte des fées*, de Mme d'Aulnoy, édition établie par Nadine Jasmin.

³ Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

magiques, l'abandon et le rachat, la triplification des épisodes, le succès final »⁵. Cependant, on peut aussi remarquer la fine perception que les premiers conteurs ont déjà du genre qu'ils pratiquent : il leur apparaît ainsi clairement que ces mêmes normes rendent le lecteur d'autant plus sensible à une infraction par rapport à la structure du conte ; on retrouve cela chez Perrault, avec la mort du petit chaperon rouge, chez Mme d'Aulnoy, avec le suicide de l'amant négligé dans *Le Mouton* ou encore la décision de Constancio et Constancia de demeurer pigeon et colombe afin de vivre leur amour dans une douce solitude.

Autre élément à prendre en compte : l'impact politique du mouvement. En effet, Charles Perrault, sociétaire de l'académie française et chantre des Modernes, donne au genre un parfum de scandale en le faisant son fer de lance contre les Anciens. De fait, le conte de fées littéraire est censé puiser sa source dans le « folklore » des campagnes (comme l'évoque assez bien le frontispice originel de l'édition de Perrault : la vieille mie conteuse, les enfants attentifs et ce titre si célèbre gravé sur le fronton de la cheminée : *Contes de ma mère l'oye*), sans pour autant vouloir mettre les contes par écrit, comme la légende l'attribut, à tort si l'on en croit Marc Escola⁶, à Charles Perrault. Car de fait, toujours d'après Escola, le conteur s'inspire davantage des auteurs italiens que sont Boccace, Basile et Straparole pour rédiger ses contes. Après tout, *Peau d'âne* est la réécriture d'une nouvelle de Boccace. Il s'agit alors davantage de puiser dans ce terreau fertile qu'est le « folklore » afin de créer des effets littéraires par la confrontation de registres narratifs et d'univers culturels aussi différents que possible. Car le but est que le conte, au contraire des genres postérieurs, ne puisent pas son autorité dans les auteurs antiques, mais dans une littérature « nationale ». Ainsi, les traits que l'on peut retenir du mouvement dans sa première époque sont le lien avec le genre plus ancien de la nouvelle (Mme d'Aulnoy et l'insertion), le rapport au roman, l'accompagnement théorique (avec Melle de La Force), le rôle du recueil et l'intégration du « folklore ».

Galland et les Nuits, la mouvance orientale.

⁵ *Ibid.*

⁶ Marc Escola commente *Contes* de Charles Perrault.

De 1705 à 1730, avec la publication déterminante de 1704 à 1717 des douze tomes de *Mille et une nuits* d'Antoine Galland, se développe la période que Sermain qualifie d'« élargissement oriental ». En effet, si Raymonde Robert⁷ note judicieusement que la première période s'essouffle, en partie parce que la majorité des premiers conteurs décèdent, elle passe assez inexplicablement sous silence l'incroyable nouvel élan d'écriture qu'occasionne la publication des *Nuits*. De fait, ces contes vont littéralement dominer les quinze premières années de la mouvance orientale, insufflant une dynamique de créativité et d'inspiration grâce à la matière nouvelle véhiculée par ces histoires. Il n'est pas présomptueux d'avancer que cette deuxième époque doit une bonne part de sa substance à la personne de Galland, tant son œuvre a influencé les écrits de ces années du mouvement.

Le renouveau du genre tient aussi du fait que les auteurs ne sont plus issus du même milieu social ; avec Galland, le conte passe aux mains des hommes et des savants : Pétis de la Croix (*Les Mille et un jours*, cinq volumes de 1710 à 1712), Thomas-Simon Gueullette (*Les Mille et Un Quart d'Heure*, 1715, augmentés en 1723, *Les Sultanes de Guzarate*, 1732), l'abbé Bignon, etc., utilisent leurs connaissances érudites pour produire des œuvres de divertissement. Mais surtout, « si Galland se détache de ses imitateurs, c'est qu'il a su, dans ses *Mille et une nuits*, joindre les préoccupations de Perrault avec celles des conteuses et concilier le goût du monde familial avec la fantaisie de riches intrigues »⁸. Et de fait, Galland se montre fortement marqué par les écrits et le style de Perrault, faisant comme lui montre de profusion dans sa production. L'inspiration de ce dernier se caractérisant également par un style ramassé voire concis, faisant du merveilleux un révélateur et un prolongement de dispositions psychiques et de notre rapport émotif au monde perçu dans ses particularités les plus concrètes. C'est là que l'on retrouve encore sa patte sur les textes de Galland, dans la mesure où les personnages de l'orientaliste, tout en profitant de l'intervention de la magie, ne sont privés ni de leur liberté, ni de leur épaisseur psychologique.

Le volumineux travail de Galland porte ses influences dans trois directions : premièrement, il pousse à rechercher et traduire d'anciens manuscrits, lançant ainsi une mode qui permet de retrouver d'anciens textes ; ensuite, ses *Mille et une nuits* suscitent nombre de pastiches et d'imitations, ce qui contribue fortement à entretenir et enrichir la

⁷ Robert, R., *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*.

⁸ Sermain, *Le Conte de fée du classicisme aux Lumières*, p.32.

mouvance orientale dans l'horizon littéraire français; enfin son œuvre trouve-t-elle une dernière ramification avec certains conteurs qui, reprenant ses méthodes, remplacent l'arrière-plan oriental par d'autres foyers anciens d'imagination. Ainsi de Gueullette qui écrira une série de contes dont l'action se déroule dans la Bretagne du VIII^e siècle (les *Soirées bretonnes*, 1712), en Mongolie (*Les Sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés*, 1732), etc., mais de par son intention moqueuse et en laissant parler l'esprit de superstition et de fabulation, il le ridiculise.

Il est à noter que durant cette période se trouvent encore quelques bastions de la veine initiale des contes de fées. Ces auteurs, féminins pour la plupart, tournent volontairement le dos à la mouvance du conte de fées oriental. Parmi eux, Mme d'Auneuil avec *Les Chevaliers errants* et *Le génie familial* (1708), Levesque avec *Le Prince des Aigues-Marines* et *Le Prince invisible* (1722). La première veine est donc encore présente, mais bien faiblement, cette période étant clairement dominée par le conte oriental.

Hamilton et Crébillon, diversifications et libertinage.

Cette troisième période du conte de fées se démarque nettement des deux premières par son caractère quelque peu plus dissolu. En effet, on ne trouve plus de réelle homogénéité parmi les contes écrits en cette période, tout simplement parce qu'elle n'est portée par aucune entreprise majeure. À l'origine de cette diversification, on peut déjà mentionner le fait que s'il n'y a plus de réelle homogénéité dans les contes, il n'y a en a pas non plus vraiment entre les auteurs.

Et de fait, tout les auteurs de la première période, qui formaient une entité car unis par un même élan, sont morts ou n'écrivent plus, disparaissant dans les premières années du XVIII^e siècle. Ainsi, Mme d'Auneuil meurt en 1700, Perrault en 1703, Mme d'Aulnoy en 1705, Mme Durant et Mme de Murat en 1712. Et, bien que Mlle de la Force atteigne les soixante-dix-huit ans et meurt en 1724, nul auteur de la première période ne produit plus au-delà de 1712, hormis Mlle Lhéritier et le chevalier de Mailly, encore ces deux derniers ne publient-ils plus de contes de fées mais des romans ou bien des recueils d'historiettes. Même la nouvelle génération d'auteurs féminins – Mmes de

Lubert, Villeneuve, Fagnan, etc. – bien qu'elle soit intégrée à la vie intellectuelle, liée à des écrivains connus, ne forme plus un groupe cohérent ni dominant.

Autre cause de cette diversification du mouvement : la publication posthume en 1730 des contes d'Hamilton. De fait, *Le Bélier*, *Histoire de Fleur d'épine* ou encore *Les Quatre Facardins*⁹, pour ne citer que ceux-ci, rédigés dès 1705, se moquent du genre et de ses conventions, de son arbitraire et de son lien trop étroit aux superstitions. Certes, étant rédigés vers 1705, l'inspiration de ces contes est plus proche des premières conteuses, cependant leurs dates de publications font qu'ils vont alimenter exclusivement le conte libertin masculin. De plus, le ton caustique et satirique à peine couvert dont ils sont imprégnés annonce au clairon « l'imminent tête-à-queue libertin du conte de fées »¹⁰.

S'ensuit une autre œuvre déterminante que sont *Les Sultanes de Guzarate* de Thomas-Simon Gueullette. Publié en 1732, ce recueil de contes à devisant multiples se place en charnière logique entre les deuxième et troisième parties du mouvement, d'abord en ce qu'il continue la veine orientale initiée par Galland, mais aussi par sa façon novatrice d'aborder et de traiter les rapports entre le récit-cadre et ses contes. Ainsi, si Hamilton annonce un changement de ton dans la parole du conte, Gueullette met en relief la voie empruntée par l'énonciation de celui-ci.

Car c'est un fait, l'esprit désinvolte et joyeusement perturbateur qui les caractérise préfigure clairement le surgissement libertin que va subir le conte de fées : l'heure n'est alors plus à situer la féerie dans quelque jadis flou ou de se faire l'écho d'anciennes pratiques de contage ; dorénavant s'installent dans le conte luxe, persiflage et promiscuité sexuelle. Voilà ce qui va maintenant composer le monde enchanté. Et c'est par Crébillon que la fulguration va arriver avec son *Tanzai et Néadarné, ou l'écumoire, Histoire japonaise*, en 1734.

De fait, suite à ce conte, qui se pose en modèle et qui sera par la suite fortement imité dans sa forme comme dans son contenu, le libertinage investit ce genre qui permet d'imaginer des scènes sexuelles originales et d'associer la licence des comportements à celle du récit. Ainsi, à l'image de *Tanzai*, et plus tard du *Sopha*, les textes libertins de la troisième période évoluent fréquemment sur deux ou plusieurs plans, avec d'un côté une visée critique et de l'autre une complaisance érotique ou une monstruosité narrative à laquelle la critique sert d'alibi.

⁹ Hamilton, Antoine, in *Contes*, Bibliothèque des génies et des fées, T. 16, Ed. Honoré Champion.

¹⁰ Sermain, *Le Conte de fée du classicisme aux Lumières*, p. 27.

Le *Tanzai* de Crébillon marque, sinon le début en « tête-à-queue » de la troisième période selon l'acception générale, du moins le mélange détonnant des façons d'écrire de Hamilton et Gueullette. En effet, Crébillon, qui est déjà connu comme un orfèvre de la langue et un des plus raffiné persifleur de son époque, en reprenant cette tendance prononcée d'Hamilton pour la satire, devient le premier à faire une critique si virulente de la religion et des mœurs, et un tableau si subtile des pratiques et théories libertines. Sa manière d'écrire est également des plus novatrice : prenant la forme d'un roman, long et achevé – ce qui est loin d'être habituel pour l'époque – son conte joue sur les codes et les démantèle joyeusement. Reprenant le système du meuble à tiroir, il livre un récit criblé (comme une écumoire) de pièges et chausse-trappes, aux voies d'interprétation à l'architecture vertigineuse. Mais surtout, c'est sa façon de lier textuellement conte et cadre en livrant un récit entier et non un recueil, qui place son œuvre novatrice entre conte et roman.

Cependant l'élan libertin n'est pas le seul mouvement notable de cette troisième période. Deux autres courants se font ainsi remarquer, notamment par leur refus d'adhérer au conte licencieux, mais aussi par leur regard rétrospectif, plein de bienveillance et de nostalgie, sur le genre. Le premier se caractérise par une volonté de revenir aux textes fondateurs et à leurs préoccupations morales; l'autre se focalise sur le fantastique, avec pour but de développer la fantaisie du conte, lui donner de l'ampleur dans la multiplication des péripéties et de raffiner l'analyse des sentiments.

Quoi qu'il en soit, la troisième période a ceci de troublant que le conte semble provoquer une sorte de malaise, montrant d'une part une frivolité outrancière avec le courant libertin, et d'autre part comme une tentative de rachat soutenue par les deux autres courants nostalgiques. Mais l'obsession morale qui se démarque de tout cela semble nous montrer que le conte de fées, malgré tout les changements, toutes les mutations qu'il a subis, reste d'une certaine manière fidèle à lui-même: il a conservé ce caractère perturbateur, si cher à Perrault.

Puis, vers 1760, le conte de fées classique arrive à peu près au terme de son développement créatif, la fin d'une époque littéraire à sonné. Cette constatation est due à deux phénomènes: d'abord, la mise sur pied d'une vaste entreprise éditoriale qui vise à dresser une sorte d'inventaire du genre et des contes produits. On trouve ainsi le *Cabinet des fées*, un de 1731-1735, puis un autre de 1754-1761, une édition définitive étant rassemblée dans les quarante-et-un volumes du *Cabinet des fées ou collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux* (1785-1788) par le chevalier de Meyer.

Certes, ce projet éditorial obéit nécessairement à des considérations commerciales, cependant, le fait que soient inclus les contes orientaux, avec en première position les *Mille et une nuits*, témoigne de ce que pour les lecteurs du XVIIIe siècle, ces textes forment un ensemble commun soutenu par un même projet.

Le deuxième phénomène qui nous amène à constater la fin du mouvement est l'émergence de deux nouveaux types de récits qui peuvent se poser comme les héritiers du conte féerique, en s'adaptant cependant aux nouvelles formes et normes esthétiques: le conte moral et le récit fantastique. Ainsi d'une certaine manière le conte de fées ne meurt pas: renaissant de ses cendres au travers de ses héritiers, il perpétue la pensée contée dans une autre forme, comme en son temps l'avait fait le conte oral et folklorique.

II. Conter le conte : rétrospective de la façon de raconter.

Ainsi se déroule l'histoire du conte de fées. Bien sûr, il faudrait citer encore bien des œuvres, des auteurs et des anecdotes avant de saisir avec plus d'acuité la substance même du mouvement, ainsi que ce qu'il a de puissamment novateur et de subversif. Mais ce n'est pas notre propos que de faire une rétrospective complète du genre. En effet, bien que le sujet de notre réflexion nous porte à considérer le genre littéraire du conte de fées dans sa globalité, ce n'est pas dans une approche historiciste. On a pu voir dans la courte genèse faite du mouvement que celui-ci se décline en trois « périodes », et qu'au sein même de ces périodes ont lieu de marquantes évolutions dans la façon d'écrire un conte. Nos recherches nous ont ainsi mené à voir que le conte est, sur l'ensemble de son mouvement et pour reprendre les termes de Anne Defrance, travaillé par une « esthétique du recueil »¹¹, ce terme regroupant à la fois le travail de collecte fait lors de la rédaction d'un conte, le fait de l'éditer groupé avec d'autres, ou encore cette tendance à l'insérer dans un récit-cadre. Cependant, il est clair qu'au fil du temps, le conte n'est pas travaillé de façon égale par cette « poétique du recueil » ; c'est ce sur quoi nous nous proposons de nous pencher dans cette partie.

¹¹ Defrance, *Les premiers recueils de contes de fées*, §25, Revue Féeries.

De l'esthétique du recueil.

Il nous faut déjà signaler que dans son rapport au conte, le mot même de recueil recouvre plusieurs acceptions. Ainsi, à son origine, le conte est déjà considéré par Anne Defrance comme un recueil en soit. En effet, « fruit d'une cueillette, d'un rassemblement et d'une compilation, sinon des fruits de la terre, au moins de ce qui s'ancre dans un terroir, relie un peuple à ses origines »¹², le conte littéraire se pose déjà comme une forme de somme. De même, par la façon dont ils sont composés, par les réécritures qu'ils subissent, les contes de fées se présentent comme des *recueils* d'influences diverses, d'où le fait que Defrance les dit « travaillés par une esthétique du recueil »¹³. Sermain s'engage sur la même voie, encore que son propos soit sensiblement différent ; en effet, pour lui la démarche du recueil vise à intégrer et rendre sensible à notre culture un passé jusque là oral et nébuleux :

Le recueil désigne une double opération : celle par laquelle un passé a été approprié, qualifié, intégré, et celle par laquelle la littérature a rendu ce passé sensible par un travail d'écriture très fin, restituant dans la langue commune la « naïveté » son origine¹⁴.

La deuxième acception, recueil de conte, se concrétise de par l'évolution que subit ce dernier. En effet, cette nouvelle façon d'écrire gagne peu à peu son indépendance vis-à-vis de la nouvelle, grâce au travail d'émancipation mené en amont par Perrault et d'Aulnoy. On passe ainsi du premier conte de fées encadré, *L'île de la félicité* de Mme d'Aulnoy, aux recueils, « comme si la preuve en était faite, le conte de fées pouvait, une fois devenu adulte, fonctionner sans son père le roman »¹⁵. Travaillé par cette poétique du recueil, le conte gagne donc légitimité et autonomie dans la grande famille des genres littéraires.

¹² *Ibid.*, §4.

¹³ *Ibid.*, §25.

¹⁴ Sermain, *La face cachée du conte*, §6.

¹⁵ Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, p. 32.

Le récit-cadre, facteur de porosité textuelle.

Le conte commence ainsi à se poser en genre majeur de son époque. Lu considérablement, ses auteurs, en particulier Mme d'Aulnoy, prennent rapidement conscience de son impact social. Et c'est avec l'utilisation de la forme du récit-cadre que le conte acquiert une réelle fonction dans le milieu social, et par conséquent, une forme de pouvoir. Car de fait, « les personnages conteurs, toujours publiquement asservis à un auditoire auquel il faut plaire, ont sur lui, à son insu, une emprise considérable »¹⁶. Cette relation qui se développe entre conteurs et auditoire s'explique entre autre par, et cet état de fait sera souligné par Galland dans les *Mille et une nuits*, la fonction principale du conte qui est de « gagner du temps », de le prolonger, bref, de tromper cet ennui qui menace toute cette oisive classe aristocratique.

Du point de vue de la poétique du recueil, le récit-cadre peut être considéré comme une évolution logique du recueil de contes :

Le recueil, considéré par les libraires comme un emballage de prédilection pour les petites formes, offre aux premiers auteurs le moyen de donner une cohérence à une multiplicité. Il devient dès le troisième volume des *Contes des fées* de Mme d'Aulnoy ce meuble à tiroirs bien ordonné, soumis aux impératifs pseudo-réalistes d'un découpage de lecture [...]. Ces recueils sont soumis à une esthétique de l'alternance rythmique (nouvelle-cadre / conte de fées)¹⁷.

Ou ne faire qu'un avec lui, comme l'écrit Jean-Paul Sermain : « Le recueil n'est pas si éloigné de cette forme d'auto représentation du conte qu'est le cadre, il vaudrait mieux dire le *recueil encadré* »¹⁸. Voici notre troisième acception du terme. Notre poétique du recueil recense ainsi le *conte-recueil*, le *recueil de contes* et le *recueil encadré*. Mais de fait, recueil et récit-cadre ne sont pas si éloignés l'un de l'autre, car si l'on en croit toujours Sermain, le récit-cadre ne serait que la déclinaison en fiction des intentions portées dans la préface du recueil. Qui plus est, cette manière d'écrire rapproche encore

¹⁶ Defrance, *Les premiers recueils de contes de fées*, §30.

¹⁷ *Ibid.*, §31.

¹⁸ Sermain, *La face cachée du conte*, §8.

le conte de sa source « primitive » alors même que le temps l'en écarte : « il invente l'antécédent oral de sa propre écriture »¹⁹.

Mais loin d'être une fin énonciative en soi, le recueil encadré est surtout intéressant à analyser en tant que *moyen*. De fait, non seulement cette façon d'écrire ouvre à l'auteur un « espace d'expression libre », mais elle fait surtout entrer de plain pieds le lecteur dans l'espace du conte, et ce par le dialogue que l'auteur enclenche avec lui.

Le recueil, le cadre, l'insertion ne méritent pas seulement d'être examinés par scrupule philologique, ils sont au cœur du projet des écrivains, témoignent de leur visée littéraire et morale, expliquent l'heureuse divagation de leurs contes²⁰.

Ainsi de Marie-Catherine d'Aulnoy, par exemple, qui ne se prive pas de dialoguer avec imitateurs et critiques, de mettre en scène le conteur comme personnage idéalisé dans son rapport avec les fées, de donner son avis sur ses propres contes et de forger une certaine image de l'auteur. Historiquement parlant, cela nous permet aussi de voir, toujours par rapport à d'Aulnoy, l'évolution de sa conception du conte et des conteurs ; ainsi perce au fil de ses recueils encadrés un sentiment que l'on osera qualifier de désenchantement.

Autre point déterminant : ce qu'apporte le recueil encadré au conte lui-même. A la lumière des analyses de Defrance, il apparaît qu'entre en jeu un facteur de porosité dans le sens où le conte se laisse peu à peu contaminer par les textes qui l'encadrent : « La promiscuité de textes de types différents semble le contaminer »²¹. Il n'est donc pas exagéré de formuler le postulat que c'est cette *promiscuité poreuse* qui semble être à l'origine d'une partie des mutations littéraires que subissent le récit et son cadre.

III. Le recueil et son cadre : de l'écriture des contes.

¹⁹ *Ibid.*, §9.

²⁰ *Ibid.*, §4.

²¹ Defrance, *Les premiers recueils de contes de fées*, §39.

Ainsi les eaux dans lesquelles nous mouillons sont déjà un tant soit peu plus claires : nous avons vu les différentes acceptions que « recueille » le recueil et la relation parfois ambiguë qui lie le conte / récit à son cadre. Cependant il nous apparaît que cette notion est plus vaste que ce qu'elle paraît et de ce fait requiert une analyse plus détaillée. En effet, quel est le rôle réel du cadre dans la dynamique du conte ? Au vu de la façon de le tronquer sans délicatesse de son conte au cours de l'histoire des rééditions, on conçoit bien qu'il a longtemps été sous-évalué. Pourtant, depuis peu, on multiplie les éditions critiques, où tentative est faite de publier les contes avec leurs cadres, tels que voulu par l'auteur²². C'est donc bien que ce cadre n'est pas qu'un simple support de la matière contée.

Petite typologie critique du récit-cadre ou recueil encadré.

Raymonde Robert s'est essayée à faire une classification des différents aspects que peut prendre le récit-cadre. Elle met ainsi d'abord en avant « l'importance relative du récit-cadre et des récits insérés »²³ ; pour ce premier critère, il semble que du récit ou du cadre, aucun des deux ne prend le pas sur l'autre, encore que, « entre ces deux extrêmes, prépondérance du roman englobant ou des récits insérés, toutes les nuances peuvent jouer »²⁴. Tout dépend donc de la forme que prennent récit et cadre, et de l'intention de l'auteur. Vient ensuite « la relation du récit inséré avec le récit-cadre »²⁵, où deux possibilités sont recensées : soit le récit encadré, son cadre spatio-temporel et ses personnages obéissent au même niveau diégétique que le cadre lui-même, soit ils se révèlent complètement étranger l'un à l'autre. Pour exemple, le récit-cadre de *St Cloud* de Mme d'Aulnoy n'a aucune affinité diégétique avec les contes qu'il encadre, au contraire des *Sultanes de Guzarate* de Gueullette où un réel travail sur le chevauchement de ces deux formes est opéré. Enfin, le dernier point s'occupe de la dichotomie statisme/dynamisme²⁶. Le récit-cadre statique met en scène un groupe fixe où, si les rôles de conteur et d'auditeur peuvent circuler, le nombre de personne de

²² Par exemple, l'édition critique des *Contes de fées* de Mme d'Aulnoy réalisée par Nadine Jasmin, où les contes nous sont livrés dans leurs récits-cadres d'origine.

²³ Robert, *L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres*, §3 et 4, Revue Féerie.

²⁴ *Ibid.*, §4.

²⁵ *Ibid.*, §5 et 6.

²⁶ *Ibid.*, §7, 8, 9 et 10.

l'assemblée ne varie pas, nul n'en sort et nul n'y entre. Au contraire, le récit-cadre dynamique nous présente des conteurs et des auditeurs aléatoires, qui le plus souvent prennent la parole pour narrer les aventures, merveilleuses ou non, qui les ont conduits à la situation présente. Nous avons donc là une première forme de classement en trois catégories. On peut cependant se pencher sur une autre façon de progresser exposée par Jean-François Perrin.

Dans sa préface aux *Sultanes de Guzarate* de Gueullette sur *L'art d'encadrer*, Perrin pose les *Mille et une nuits* en charnière de l'évolution de la poétique du recueil. On trouve ainsi un rapide recensement des différentes formes d'encadrement antérieures aux *Nuits*, pas si éloigné du classement de Robert : le recueil à devisants multiples à la façon du *Décameron*, le recueil de contes de fées encadrés par une structure romanesque (surtout développé par Mme d'Aulnoy) et les vastes constructions du roman baroque (intrigue cadre, tiroirs romanesques, alternance des fonctions de devisant et d'acteur) ; il apparaît donc évident, et cela a bien été démontré jusqu'ici, « que la poétique du recueil est un élément clef de l'affirmation du genre comme tel sur la scène littéraire »²⁷.

Puis surviennent les *Nuits*. Ce recueil déterminant, dont le récit-cadre peut s'apparenter à un passionnant « roman d'amour et de mort » pour reprendre l'expression de Perrin, est bien évidemment (et finalement) considéré par Robert comme un recueil spécial pour l'apport qu'il fait au mouvement. Cependant, celle-ci n'y voit que l'application de son classement ; certes, le récit-cadre initial peut être vu comme statique, mais les développements de Shéhérazade ne sont pas vraiment des récits-cadres dynamiques. Dans sa *Poétique de la prose*, Tzvetan Todorov a mis au point un terme pour définir clairement la structure de contage élaborée par les *Nuits* : les « hommes-récits »²⁸. Chaque nouveau personnage greffé par la conteuse sur sa trame est, de par son expérience vécu, un conte en puissance. Ainsi, on reprend certes le principe du récit-cadre dynamique, mais en le couplant à une puissance de déclinaison du conte quasi infinie dans son principe : un homme conte son histoire, dans laquelle un homme qu'il a rencontré conte son histoire, etc. Ainsi, « avec les *Mille et une nuits*, outre le récit-cadre premier, apparaissent donc des contes encadrant pour d'autres contes parfois eux-mêmes encadrant ». Structure de contage fertile qui sera maintes fois reprise par la suite, notamment par Jean Potocki dans son *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

²⁷ Perrin, *L'art d'encadrer*.

²⁸ Todorov, *Poétique de la prose*, ch. 3 : « Les Hommes-récits : *Les Mille et Une Nuits* ».

Et de fait, selon Todorov, si un enchâssement signifie une histoire seconde englobée dans la première, alors « la présence des hommes-récits est certainement la forme la plus frappante de l'enchâssement ». Le fonctionnement de cette figure est relativement semblable au dénivellement subordonné dans une phrase : un nom surgit, provoquant le développement d'une subordonnée pour ainsi dire « explicative », mais si cette deuxième proposition ainsi créée contient elle-même un nom, une nouvelle subordonnée viendra « l'expliquer », etc., jusqu'à ce que la déclinaison s'arrête. On reprend alors toutes les strates interrompues pour mener la phrase à son terme. Le récit à enchâssement fonctionne de la même façon, le rôle du nom étant rempli par le personnage. Et, comme le montre Todorov, certains enchâssements atteignent des profondeurs vertigineuses :

Shéhérazade raconte que

 Giafar raconte que

 Le tailleur raconte que

 Le barbier raconte que

 Son frère (et il en a six...)²⁹

L'apport déterminant des Nuits : la puissance du récit.

La structure de contage des hommes-récits dans les *Mille et une Nuits* tire la puissance et l'efficacité de ses histoires d'abord par la possibilité de récits en cascade qu'elle occasionne, comme nous venons de le voir, mais aussi, et cela est dû à la situation même de la narration du récit-cadre initial, au fait que le conte, et donc la parole, devient instrument de vie et de mort. En effet, avant les *Nuits*, la fonction du conte dans les récit-cadre, est avant tout d'être un *leurre*³⁰. Leurre pour lutter contre le temps qui passe et l'ennui qui s'amoncelle, pour dévier une conversation, pour accéder à un but, etc. Ce n'est pas un hasard si la narration de *L'île de la félicité*, premier conte du mouvement, contée à la mère supérieure pour lui éviter l'ennui, permet à son narrateur, entré dans le couvent par ruse, de rejoindre sa promesse afin de la « distraire ».

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰ Sermain, *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*.

Mais donc, avec les *Nuits*, conter ou écouter un conte prend une toute autre dimension, et ce parce que les personnages eux-mêmes prennent une dimension nouvelle : désormais, chaque personnage est potentiellement une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie, tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Ainsi, l'acte de raconter n'est jamais un acte transparent dans les *Nuits*, c'est au contraire ce qui fait avancer l'action. Et si le flux même des histoires ne connaît pas d'arrêt, c'est que l'acte de raconter a reçu la « consécration suprême » : conter, c'est vivre, se taire, c'est la mort. C'est pourquoi dans l'« Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette »³¹, le vieux derviche qui indique la route menant à l'oiseau qui parle, ainsi que le moyen de l'atteindre, meurt une fois l'oiseau conquis : cet homme n'est qu'un récit, et une fois son récit inutile, il en est de même pour lui, il peut donc mourir. L'absence de récit signifie également la mort, comme dans l'« Histoire du roi grec et du médecin Douban », ou le médecin se voyant injustement condamné à mort offre au cruel roi un livre que celui-ci compulse durant l'exécution, tournant les pages avec ses doigts régulièrement humectés de salive. Les pages se révèlent vierges de textes, mais imbibées de poison. Le livre qui ne raconte aucun récit tue.

De même, se faire l'auditeur d'un récit peut être mortel, car si la loquacité sauve de la mort, comme cela est maintes fois démontré tout au long du recueil, la curiosité peut fort bien l'entraîner. On retrouve cela dans un des cycles les plus marquants des *Nuits* : *Histoire de trois calenders fils de rois et de cinq dames de Bagdad*, ou plusieurs protagonistes se présentant successivement à la porte des Dames, sont invités à partager leur hospitalité sous réserve de ne poser aucune question, quelque événement qu'il se produise. Mais bien évidemment, devant les événements si particuliers qui se produisent, les convives ne peuvent se retenir et demandent. Aussitôt, surgissent des noirs armés de cimenterres qui les plaquent au sol ; la curiosité de leur bourreaux les sauvera, une des Dames disant :

Ceux qui nous raconteront leur histoire et le sujet qui les a amené en cette maison, ne leur faites point de mal, laissez-les aller où il leur plaira, mais n'épargnez pas ceux qui refuseront de nous donner cette satisfaction...³²

³¹ *Les Mille et Une Nuits*, trad. d'Antoine Galland, Présentation de J.-P. Sermain, t. III, p. 327.

³² *Ibid.*, t. I, p. 134.

Ainsi, « la curiosité du récepteur, quand elle n'égale sa propre mort, rend la vie aux condamnés ; ceux-ci en revanche ne peuvent s'en tirer qu'à condition de raconter une histoire »³³. Les personnages de ce livre, en se révélant ainsi obsédés par les contes, mettent au jour la dynamique même de l'ouvrage, qui sonne comme : la vie par, pour, et dans le conte. Et c'est aussi la raison pour laquelle les personnages se montrent rarement raisonnable, pourquoi Sinbad repart six fois en voyage : « il veut que la vie lui raconte de nouveaux récits »³⁴. Sans cette curiosité, si les innombrables protagonistes des contes avaient préféré le bonheur, le recueil n'aurait pu exister.

IV. Lire des contes de fées : de l'évolution d'un public.

Les contes s'inscrivent donc dans une évolution de la façon de s'écrire et de se structurer, travaillés qu'ils sont par une poétique du recueil et du récit-cadre. Cependant, pour tenter de comprendre le pourquoi de ce changement dans son entier, il nous faut aborder le genre sous une autre perspective qui est celle du lecteur, tant de la manière dont les conteurs le conçoivent, que celle dont les textes nous le font percevoir. Il nous apparaît en effet nécessaire de questionner la relation de l'auteur et de l'œuvre à cette tierce, car comme nous allons le voir, non seulement le conte se construit pour le lecteur (il est en effet acquis que sans lecteur, un livre meurt), mais ce dernier évolue dans son propre rapport au mouvement et en même temps que lui. Notre questionnement prend place dans la rupture qui se joue, par rapport à la prise en considération du lecteur, entre les contes que l'on qualifiera de « classiques » de la première époque, et l'arrivée du souffle oriental dû aux contes des *Mille et Une Nuits* et de leurs suites / continuations / plagiat / etc. C'est bien de rupture que l'on parle car il y a un changement radical de l'horizon d'attente général.

³³ Todorov, *Poétique de la prose*, p. 42-43.

³⁴ *Ibid.*

Les conteurs : du précepteur au joueur, constitution d'un corpus.

Durant la première période, malgré, ou peut-être à cause du rôle de conteur dans lequel s'installent les auteurs, il y a encore une certaine distance entre l'écrivain et le lecteur. Que l'écrivain se place dans l'acte d'énonciation de la mie de Perrault qui récite ou de la conteuse à lunette de la comtesse d'Aulnoy qui lit à haute voix, il reste dans une position d'éducateur, celui qui dispense la « bonne morale » au public « enfantin » qu'il a devant lui (il s'agit bien sûr d'une image, les travaux d'Escola, Defrance et Mainil ayant clairement démontrés que les contes des deux conteurs ne visaient absolument pas un public enfantin). Et parce que l'auteur se place volontairement dans cette situation de conteur, consolidée et en grande partie accentuée par Mme d'Aulnoy, il est « au-dessus » de ses lecteurs. Il a un rapport privilégié avec les fées, les muses et le folklore. Le lecteur est alors quelqu'un que l'on doit éduquer, former à la lecture des contes ; et au vu du succès rencontré à l'époque par les recueils de Marie-Catherine d'Aulnoy, plus lue que Perrault lui-même, le public était avide de cette position d'« écoutant » quasi enfantin. Bien sûr, on peut encore trouver quelques autres raisons à cette distance, par exemple, pour d'Aulnoy et les conteuses, le contage est un bon moyen de se donner une position sociale, peut-être pas en tant que femme, mais en tant qu'auteur, et de mettre ainsi son grain de sel dans la « Querelle des femmes » qui oppose à l'époque Perrault³⁵ à Boileau³⁶.

Avec Galland, c'est une autre classe sociale, et un autre sexe, qui se met à raconter : l'orientaliste est un savant, il ne cherche pas foncièrement à tromper le lecteur, en tant qu'il se place davantage dans une visée que l'on qualifiera d'informative. On pourrait presque comparer la démarche de Galland à la figure rhétorique de la *Captatio Benevolentiae* en ce qu'il cherche à instruire son public par un moyen plaisant. Ceci étant, à partir des *Nuits*, une page du mouvement se tourne quant à la considération du lecteur, car l'auteur fait tomber une frontière entre celui-ci et l'œuvre. Frontière maintenue par Perrault et les conteuses avec leur tendance affichée à vouloir éduquer le lecteur ; le leurrer un peu aussi, sans doute, si l'on se réfère aux dissimulations de Perrault en ce qui concerne ses sources. A l'inverse, les *Nuits* ont une vocation de dispensation de la connaissance orientale, et, au contraire des contes

³⁵ Perrault, *L'Apologie des femmes*, Paris, Veuve Coignard, 1694 (Ref. in *Mme d'Aulnoy et le rire des fées*, de Jean Mainil).

³⁶ Boileau Nicolas, *Satire contre les femmes*, in *Satires, épître, Art poétique*, ed. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1985 (Ref. in *Mme d'Aulnoy et le rire des fées*, de Jean Mainil).

« classiques » où les personnages sont le plus souvent d'origine noble ou royale, ceux de Galland sont pour une certaine part issus du peuple, proche de lui ou vivant ses maux. Ils ne sont également plus cantonnés aux sentiments « hauts » : dans les contes orientaux, on ment, on succombe aux tentations, on fait des erreurs, on vole, on a des écarts moraux ; aussi parfois les héros sont sacrifiés à la morale et les méchants absouts de leurs crimes par les épreuves vécues ou un pardon purifiant.

Ainsi, logiquement, la figure du lecteur évolue aussi : on passe d'un public qu'il faut éduquer, former à la lecture des contes, et qui de ce fait se trouve dans une position pour le moins passive d'auditeur, on vient de le voir, à un public auquel l'auteur prête le même intellect qu'à lui-même et peut donc commencer à lui jeter des défis de compréhension. D'une certaine manière, avec l'arrivée des *Nuits*, le conte devient quelque peu plus ludique, car avec cette atteinte d'une « égalité intellectuelle », on entre par le biais du jeu, dans le domaine de l'échange.

Il faut reconnaître que la possibilité de cette égalité ne peut être vécue que grâce à cette première période plus éducative, et c'est aussi pour cela qu'il est important de penser le genre du conte de fées dans sa globalité, car avec cette avancée dans le temps, auteurs et lecteurs acquièrent une matière à échanger. Tendance en partie dû à Mme d'Aulnoy qui la première commence à se citer elle-même, faisant des références à ses propres contes, comme autant de clins d'œil à son public. Ainsi, s'il nous faut penser le lecteur des premiers contes comme répondant effectivement à l'image que s'en font Perrault et d'Aulnoy, il convient vraisemblablement de penser le lecteur de Gueullette ou Crébillon comme « adulte ».

De la construction d'une aire de jeu, matière et maturité.

Dans le mouvement littéraire du conte fées, il nous apparaît donc clairement qu'il faut considérer le rapport au lecteur, et le lecteur lui-même, comme acquérant au fil du temps une réelle maturité. Qui plus est, et pour reprendre le terme de Philippe Hamon, avec le passif du mouvement et la matière contée amassée, on en arrive à la construction d'une « aire de jeu »³⁷ : la première période a posé les bases du genre,

³⁷ Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées*, p. 243. Philippe Hamon définit cette « construction d'une aire de jeu » par la mise en scène de la théâtralisation de la scène où va se jouer la communication ironique.

l'effet de séries a matérialisé l'horizon d'attente avec ses règles, ses convenances et ses limites, et la figure du conteur a « formé » les lecteurs ; avec la deuxième période, le lecteur a intégré les acquis de la première et commence à établir des rapports de connivence avec le conteur, pour en venir à complètement *jouter* avec des auteurs tels que Hamilton, Gueullette ou Crébillon.

Aussi au fil du mouvement il y a une réelle accentuation de la prise en compte du lecteur à partir du moment où les conteurs comprennent ce que son intervention amène comme richesse à l'énonciation. En somme, les contes de Mme d'Aulnoy et leurs récits-cadres sont un peu comme des histoires avec le mode d'emploi de lecture : elle donne des clés à ses lecteurs pour comprendre la subversion qu'elle met en scène. A partir de Hamilton, les choses changent, en ce que le lecteur doit se servir de son intellect et de sa mémoire du corpus féérique afin de décrypter les énigmes, plus complexes car disposant de tout un passif générique de références, que les conteurs modernes leurs posent.

On retrouve cela dans les propos de Sermain :

Le conte de fées intègre l'activité effective du lecteur et non simplement son implication dans l'histoire et sa réaction aux personnages. Cette position donnée au lecteur dans l'œuvre explique qu'il s'y inscrive d'une manière originale et qu'il soit confronté directement à l'invention de l'écrivain, que soit posée la question de l'imagination – ce qui est unique à cette époque.³⁸

Et c'est également à cet endroit que notre questionnement se pose : de quelle façon se traduit cette « activité effective du lecteur » vis-à-vis du conte de fées dont parle Sermain ? Il ne nous semble pas que cette question soit abordée avec clarté, mais plutôt de façon détournée, comme si le fait que le lecteur soit actif dans la lecture du conte de fées relevait d'un acquis généralement entériné. De même, les réponses que nos recherches nous ont apportées sont quelque peu floues : elles délimitent certes plus ou moins le périmètre de la question, mais ne s'y attaquent pas de manière franche, comme s'il s'agissait d'un terrain miné.

Pour ma part, je pense que l'étude de cette activité effective du lecteur ne peut se détacher d'une étude du rapport que celui-ci développe et entretient avec conteur, conte

³⁸ Sermain, *Métafictions*, p. 410.

et récit-cadre. Mes recherches m'amène à penser que l'activité que Sermain attribue au lecteur est surtout une place, une « aire de jeu » grandissante, dont la marge de manœuvre augmente avec le temps et que lui ouvre l'auteur. J'ai évoqué cette distance que conservent les conteurs de la première période vis-à-vis de leurs lecteurs, afin de pouvoir développer un statut de conteur, d'ériger le conte de fées en genre indépendant et de former les lecteurs à la lecture des contes. Si l'on peut néanmoins trouver des exemples d'activité du lecteur dans la première période, ils ne sont cependant pas légion, car à mon sens cela ne constitue pas en soit un objectif d'écriture que d'établir un rapport d'échange avec le lecteur à l'époque. L'exemple que nous pourrions mentionner est cette subversion où excelle Mme d'Aulnoy et qui a remarquablement été relevée par Jean Mainil³⁹. Mais il nous faut relever quelques éléments : d'abord, en tant que conteuse subversive, notre comtesse dispose de moins de libertés et de matériaux critiques qu'un Gueullette ou qu'un Crébillon (elle écrit tout de même sous le règne déclinant de Louis XIV et la chape de plomb dévote mise en place par Mme de Maintenon), ensuite, ses subversions comiques sont plus centrées autour du politique (on égratigne tout de même bien la royauté et la noblesse) et d'une lutte des sexes avant l'heure (princes passifs, roi faibles, princesses amazones, reines entreprenantes, etc.). Il y aurait encore fort à dire sur Mme d'Aulnoy : ses infractions à la forme romanesque par le merveilleux et inversement, ses apports réels au conte de fées tel que perçu de nos jours, etc. Mais ce n'est pas ici notre propos. Mme d'Aulnoy a fait du conte de fées un genre en soit, mais pour cela il lui a fallu former les lecteurs à le lire et à le tenir pour tel.

A la fin de la première période, l'aire de jeu est donc construite, le lecteur atteint une certaine maturité, nourrit qu'il est de la production massive de matière des premiers contes.

V. Recueil, récit-cadre et lecteur : échanges, joutes et pièges.

Le champ de notre étude est maintenant établi : les périodes orientales et libertines du conte de fées, champs disposant d'un passif écrit du genre, de règles avec

³⁹ Mainil, *Mme d'Aulnoy ou le rire des fées*.

ou contre lesquelles se construire, et de lecteurs pourvus d'outils critiques. Il convient maintenant de s'interroger clairement sur le rôle et l'action du lecteur quant à son apport dans cette dynamique exposée plus haut recueil/récit-cadre (donc auteur)/lecteur.

Désamorcer le leurre.

Avec le conte de fées, et notamment à partir de la période orientale, comme nous avons pu le voir, le lecteur acquiert une nouvelle importance, un nouveau statut ; en effet, l'auteur le pousse à sortir de cette lecture passive qui se contente de l'adhésion au texte pour le mener à décoder ce dernier et lui donner le relief auquel l'auteur le prédispose :

L'écrivain produit un discours ou le texte d'un personnage pour que le lecteur mette en doute sa teneur et l'image que le moi donne de lui-même, la possibilité d'accéder à une vérité ou de la transmettre⁴⁰.

Le travail de décodage auquel le lecteur se livre n'est pas encore très fréquent pour l'époque – unique⁴¹, nous dit Sermain. On peut également dire qu'avec la dimension de plaisir de la lecture que le conte de fées porte en lui, il amène également une vaste dimension ludique.

On peut considérer que le conteur fait appel à la « participation active » du lecteur dont parle Sermain à partir du moment où il ne lui sert plus le sens du texte sur un plateau : le lecteur doit faire appel à des matériaux d'analyses extérieurs à ceux directement disponibles au sein du conte lu. Dans les *Mille et Une Nuits*, c'est au lecteur de relever tout les détails qui font la profondeur des personnages. Bien qu'il soit clair que dans sa lecture le lecteur doive se laisser porter par le texte pour en comprendre la logique interne, il ne peut se limiter à cette contemplation passive chère à Perrault, pour qui il faut que la raison soit « ingénieusement bercée »⁴². Il est donc clair que le « nouveau lecteur » de conte de fées est un intellectuel averti : il doit être en mesure de

⁴⁰ Sermain, *Métafictions*, p. 72.

⁴¹ *Ibid.*, p. 410.

⁴² Cf. introduction du conte *Peau d'âne*.

rétablir le sens des mots, processus qui passe « par leur violation, par une espèce de torsion figurale »⁴³.

« La tâche de Shéhérazade est de faire accéder Schariar à la représentation »⁴⁴ : ainsi la lecture est active dans le sens où le lecteur doit non seulement se laisser porter mais également accepter d'être sur le même plan de représentation que le sultan. La lecture devient active également à partir du moment où le lecteur parvient à découvrir les « leurres » cachés dans le texte afin d'accéder aux autres strates de l'interprétation/représentation. Le leurre, c'est l'ironie, la figure de style cachée dans le texte dont le rôle est de passer dans un premier temps inaperçue afin de motiver un double sens :

Le leurre doit se fondre dans la chose signifiée, comme le signe qu'il remplace ; il ne devient leurre qu'à partir du moment où il a trompé. Il faut donc faire un retour sur la matière signifiante⁴⁵.

Il peut certes arriver que le leurre ne soit décelable que par un mince groupe de gens auxquels le conteur s'adresse, choisissant ainsi de n'être pas compris par les autres – ce qui rend l'enjeu du décodage d'autant plus intéressant. Ainsi, « la métafiction repose sur une double déformation : celle qui est inhérente au leurre, et celle qu'a voulu le romancier »⁴⁶.

Une lecture active nécessite en conséquence un lecteur formé, qui dispose d'un matériel critique et d'une familiarité avec le genre du conte pour découvrir les leurres semés dans le texte par l'auteur et qui donnent accès aux autres strates de compréhension. « La figure est un leurre en ce que l'on peut se tromper en la prenant à la lettre ; elle est un leurre en ce que sa vérité repose sur la découverte d'un simulacre »⁴⁷.

Ainsi, travaillé par cette poétique de la subversion mise au point par d'Aulnoy et qui ressurgit avec Hamilton, le conte de fées apparaît comme un genre riche et nouveau : crée en tant que littérature « nationale », il façonne son autogenèse, son corpus, et à l'aide de nouvelles références, de nouvelles façons de lire, il met en place

⁴³ Sermain, *Métafictions*, p. 82.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 405.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

un dialogue générique intérieur sous-jacent qui deviendra par la suite ironique et critique. L'une des aptitudes du nouveau lecteur de contes de fées est de savoir décoder cette subversion, et devenir un acteur à part entière de ce dialogue générique.

Promiscuité poreuse et porosité diégétique : interpréter le recueil.

Nous avons évoqué cette notion de promiscuité poreuse plus tôt dans notre étude. Il nous semble que l'évolution de cette notion au sein du mouvement ainsi que ses applications relèvent également de l'aptitude de ce lecteur averti. Pour prendre de nouveau l'œuvre de Galland pour exemple, il nous apparaît que la structure de cette œuvre rebondit sur le modèle mis au point par d'Aulnoy dans le sens où, chez elle, les textes se répondent et fonctionnent parfois en miroir entre eux ou avec le récit-cadre. Le recueil de l'orientaliste fonctionne plus ou moins ainsi mais sur une échelle bien plus importante : d'Aulnoy se limite aux insertions et enchâssements de « niveau un », tandis que les *Mille et Une Nuits* atteignent, avec le modèle des hommes-récits de Todorov, des « niveaux cinq »⁴⁸. En édifiant alors cette architecture complexe, les *Nuits* ouvrent la porte à davantage de sous-texte, effets de séries et effets-miroirs : « Chaque conte entre dans un processus de confusions et de corrections, d'apprentissages et de formation »⁴⁹, c'est alors au lecteur d'établir les ponts entre les histoires pour pouvoir en exprimer la logique et le sens global. Nous sommes face à un système qui mêle « poupées russes » et « vases communiquant ». Cette forme de mise en abîme à répétition va révolutionner la façon d'écrire en ce que l'on sort de l'écrit à « deux dimensions » (texte et sous-texte). D'où cette nécessité pour le lecteur d'être à la fois plus impliqué et plus attentif.

Cette même notion prend chez Thomas-Simon Gueullette un relief sensible en ce que dans *Les Sultanes de Guzarate*, on ne se contente plus d'une simple porosité entre conte et cadre : ils sont désormais sur le même plan diégétique. On peut d'ailleurs noter que par le biais d'un personnage clé, l'auteur se réserve une haute main sur l'action de son recueil : de fait, l'imam Cothroob, détenteur de l'anneau magique de Salomon, use de son pouvoir avec prodigalité, et influence ou agit sur tous les fronts. C'est lui qui bâtit le

⁴⁸ Cf. Todorov, *Poétique de la prose*, p. 38.

⁴⁹ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*, p. 58.

nouveau palais d'Oguz, lui qui veille sur les épouses du « défunt » sultan, lui encore qui transporte les voyageurs devant les « Sultanes-périsés » pour les distraire, lui qui intervient en tant que personnage physique ou onirique dans les récits des différents narrateurs, etc. Il est le personnage autour duquel toute l'action se tend, et en retient tous les fils dans ses mains. Par ailleurs, cette porosité diégétique accentuée fait en sorte que, pour le lecteur moderne que nous sommes, les vies contées par les différents narrateurs sont comme autant de « flash-back » et donne une apparence plus romancée au conte. Le « liant » opéré par cette porosité diégétique annonce enfin le *Tanzaï* de Crébillon : un conte où récit et cadre ne sont pas textuellement différenciés (pour ce qui est de la différence dans l'énonciation, c'est une autre histoire). Le travail opéré ici participe de l'impulsion donnée par les *Contes* de Hamilton et leur mouvement de complexification radicale de l'intrigue.

Avec Crébillon, on ajoute encore davantage d'armes à l'arsenal interprétatif du lecteur : pour lire le grand ironiste, celui-ci doit non seulement avoir bonne mémoire de ses lectures féeriques antérieures mais également avoir une idée précise de l'actualité de son temps afin de pouvoir décrypter portraits et situations. Ainsi, dans *Tanzaï*, la fée Concombre rappelle la duchesse du Maine et l'écumoire elle-même est une image de la bulle papale *Unigenitus* ; dans *Les amours de Zeokinizul*, ce roi au nom alambiqué n'est autre que Louis XV dont Crébillon étale ici la vie amoureuse sous couvert de « fiction ». On travaille également ici le langage et l'énonciation, et les rapports avec un lecteur qui, fort de ses références, doit savoir jouter avec le conteur.

Avançons-nous donc dans les méandres des histoires et suivons, tel un fil d'Ariane, le tracé des récits qu'égrène sans cesse la bouche orientale dévideuse de la pelote des contes.

Les Nuits et leur changement d'imaginaire : une proximité avec le lecteur.

Galland se fait l'écho respectueux de l'invention arabe, il la prend à sa source dans sa fidélité affichée au manuscrit, et, à cause du caractère inaccessible et mystérieux de celui-ci, laisse le lecteur inscrire à l'origine des contes la même profusion d'imagination qui se déploie dans leur déroulement⁵⁰.

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, notre réflexion prend sa base historique avec l'arrivée des *Mille et une nuits* sur la scène littéraire française, car là se situe une rupture, un basculement. Il n'est effectivement pas difficile d'imaginer que les *Mille et une nuits* aient été considérées comme un réel changement : changement de culture, de références, de façon d'écrire ; culture surtout, venant d'un Orient mystérieux et exotique. Mais cette rupture, ce changement culturel, ont déjà été clairement mis en avant par Jean-Paul Sermain dans ses *Métafictions* comme dans *Les Mille et une nuits, entre Orient et Occident*. Nous l'avons dit, notre sujet de réflexion s'intéresse au rapport du conte et son auteur avec le lecteur, et pour les *Mille et une nuits*, plus particulièrement comment on en vient à prendre le lecteur en compte. Et donc, comment se traduit dans les textes et dans les faits la bascule qui amène le conte à prendre le lecteur et sa capacité interprétative en considération.

On peut poser deux pistes de réflexion pour ce premier chapitre de notre étude : d'abord, on doit reconnaître chez Galland un travail massif de rapprochement d'univers, de jeu constant sur les analogies comme sur les différences, et ce afin de permettre au lecteur à la fois d'amoindrir sa méfiance et mieux recevoir le conte. On assiste dans le même temps à une sorte de recentrage, de retour à une forme d'oralité rendue par cette autogenèse du conte : la puissance retrouvée du récit au travers de cette vaste fresque d'une culture qui marque le lecteur. Ensuite, comment se traduit cette prise en compte du lecteur dans le conte Oriental qui, bien qu'il soit un temps soit peu modelé par la recherche rassurante d'analogie par Galland, se pose en véritable rupture vis-à-vis de la première période. Nous verrons également en quoi la notion d'imagination sous-tend

⁵⁰ Sermain, *Métafictions*, p. 364.

cette rupture. En suivant ces pistes, nous allons tenter de comprendre à quoi est due cette place prise par le lecteur dans le conte.

I. Un rapprochement d'univers.

On assiste avec l'arrivée des *Nuits* à la mise en œuvre d'une volonté d'abroger certaines frontières, ou bien de les mettre en exergue pour en amoindrir la force par le ridicule ou le comique ainsi dégagé. Cela se constate déjà simplement en se penchant sur les journaux de Galland, lorsqu'il se livre à un travail de comparaison des deux civilisations sur un ton ouvertement humoristique. On trouve cela dans la quatrième partie du *Voyage à Smyrne*⁵¹ :

54. Les femmes des Turcs laissent pendre leurs tétons, celles de France les retiennent autant qu'elles peuvent.

63. Plusieurs femmes de Turquies se contentent d'un mari ; il y en a en France qui, quoiqu'elles soient mariées, veulent avoir encore des galants.

119. Les lieux communs des Turcs sont fait d'une manière qu'il faut s'accroupir, et ceux de France de telle sorte que l'on est assis.

120. Dans cette occasion, les Turcs se lavent le derrière avec de l'eau ; et les Français le nettoient avec du papier, ce qui est un grand crime parmi les Turcs qui trouvent mauvais que l'on profane une chose où l'on peut écrire le nom de Dieu.⁵²

Le ton que l'on remarque ici nous montre quel est le point de vue de Galland vis-à-vis des rapports Orient/Occident. On peut sans trop de risque avancer qu'il applique cette façon de penser aux *Nuits*. Par ce travail de rapprochement qui ne se limite donc pas à ses journaux, Galland permet au lecteur d'avoir moins d'hésitations à s'identifier à cette civilisation exotique qui au final dispose d'une structure sociale relativement proche de la sienne (noblesse, bourgeoisie, marchands, roturiers, pauvres, religieux, etc.). L'autre effet de ce travail est que le lecteur présente moins de réticences à se rapprocher du texte. Ainsi, en montrant que les orientaux sont des gens « normaux » à l'instar des européens, il montre aussi que le personnage du livre n'est pas si éloigné de celui qui le lit. On est bien ici face à un projet littéraire en soit : « Le but de Galland a été de faire

⁵¹ *Les Mille et une nuits*, p. 511-512, T. II.

⁵² *Ibid.*, p. 512.

découvrir et aimer l'invention des arabes dans le domaine du conte, ouvrant accès à leur morale et à leur civilisation »⁵³.

Un conte sans âge et sans frontières

Au-delà de cette traduction récréative dont parle Galland (« Je pourrais continuer cette entreprise toujours par *divertissement* si le public fait une bonne réception à cette première partie qui servira comme d'essai. »⁵⁴), l'immense fresque dessinée par les *Nuits* donne un poids et une crédibilité sans pareille au conte de fées en tant que genre : on se retrouve face à un récit immémorial, original et vif. Bien que l'on soit en présence de contes « faits à plaisir »⁵⁵, la densité culturelle et historique dont ils font preuve nous les fait considérer avec révérence. Galland veille cependant à ce que le passage d'une culture à l'autre ne soit pas trop abrupt, déjà de par la vaste entreprise de lissage des *Nuits* qu'il entreprend : les mots ne sont pas trop forts ou vils, les jeux trop explicitement sexuels sont assagis et les différences de styles sont gommées au profit d'une langue plus esthétique (différences que certains de ses successeurs s'attacheront au contraire à rendre), encore qu'il tende ici et là à conserver un peu de ces différences de langages, reflétées par certaines expressions ; en bref, Galland respecte son projet de départ, la *mise en bon français*, d'une part avec la langue, d'autre part avec l'expression et les convenances. Il joue également sur les analogies possibles : ainsi Shéhérazade en conteuse égreneuse d'histoires immémoriales rappelle la voix des conteuses de la première période et incarne le modèle de la femme lettrée et cultivée popularisé par Marie-Catherine d'Aulnoy. L'ambiance des contes n'est cependant pas vraiment salonnière : nous ne sommes pas à proprement parler dans une dynamique de conte à devisant multiple, malgré la présence de Dinarzade. De fait, ce personnage n'a qu'une « utilité » d'embranchement régulier du conte, comme le montre la traduction de Galland et le fait qu'il en vienne à supprimer ses interventions. Au contraire d'Hamilton qui tendra plutôt à mettre en avant la présence et la participation de Dinarzade.

Mais nous sommes effectivement face à l'impressionnante fresque d'une culture : « Les contes sont dans les *Mille et une nuits* l'affaire de tous, le patrimoine

⁵³ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*, p. 17.

⁵⁴ *Les Mille et une nuits*, p. 441, T. I.

⁵⁵ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*, p. 12.

d'un peuple »⁵⁶. On est d'emblée frappé par la somme que représente ce recueil, et l'intemporalité dans laquelle il se plonge, d'abord pour les lecteurs de l'époque : éloignement géographique (« il a fallu [le manuscrit] le faire venir de Syrie »⁵⁷), « corps » rédigé à plusieurs mains, donc mémoire commune mystérieuse ; puis pour nous, lecteurs modernes qui savons à quand remonte la première mention de cette œuvre (9^e siècle). Son caractère universel venant de son absence pudique de tentative d'illustration :

L'intégration de toutes les histoires dans ce cadre général détermine leur intention et leur effet : elles ne visent en rien à défendre un argument, à servir d'exemple, ou de soutien à une demande, elles ne sont soumises à aucune fin idéologique, morale ou pratique, elles n'illustrent aucune idée ; leur seul but est de distraire le monarque, de susciter en lui l'envie de renouveler le plaisir déjà procuré au point que ce désir l'emporte sur toute autre considération ou passion.⁵⁸

On se rend ainsi bien compte que nous sommes face au dévidement d'une mémoire fascinante, et c'est justement parce que l'unique ambition de ces contes « faits à plaisir » est de distraire le monarque, donc d'une certaine manière n'importe quel auditeur/lecteur, qu'ils ne connaissent pas de frontière tangible. Et si frontières il y a, elles sont abolies par « les correspondances qu'il [Galland] suggère entre le monde arabe et la culture de ses lecteurs »⁵⁹.

Il y aurait donc quelque part déjà à la base un phénomène d'adéquation entre l'évidente ancienneté de ce recueil et la culture étrangère dont il est porteur. Ce serait donc cet âge vénérable des *Mille et une nuits* qui leur permettrait de franchir les frontières ? Ce n'est pas impossible si l'on pense à deux choses : Perrault, avec ses « contes oraux mis par écrit » a formé les français à ce type de littérature ; d'autre part, et c'est également l'institution que Perrault s'est acharné à démonter, persiste encore ce réflexe de recours aux auteurs antiques qui font autorité ; or, l'âge même des *Nuits* ne leur confère t'il pas une autorité sinon un droit au respect ? On retrouve cette problématique chez Sermain qui analyse le rapport noué par le conte avec le Moyen Age et les « vieux romans » qui donne lieu à un mouvement d'adhésion et de reconnaissance bien compris et exploité par Perrault ; c'est ce même mouvement qui est

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷ *Les Mille et une nuits*, Lettre à la Marquise d'O., p. 20, T. I.

⁵⁸ Sermain, *Les Mille et une nuits, entre Orient et Occident*, p. 12.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 400.

continué par Galland, « en le menant vers un passé plus proche de l'origine qu'il investit d'un sens plus large ». Et grâce au travail de Galland les *Nuits* portent suffisamment de traits de la littérature occidentale pour attirer même le lecteur méfiant : ainsi, le lecteur auquel l'orientaliste s'adresse, s'il voit ses préjugés rapidement balayés par l'art du récit déployé par les *Nuits*, c'est également qu'il a une forte conscience des valeurs de sa littérature, qu'il retrouve à petites touches dans les *Nuits*.

Une oralité retrouvée : de l'autogenèse d'un récit.

Car c'est effectivement cette fiction d'une Shéhérazade conteuse, d'une bouche de femme dévideuse de la quenouille des contes qui crée une partie de cette proximité avec le lecteur. Perrault et les conteuses ont « déraciné » les contes pour les faire entrer en littérature, même si, comme nous avons pu le voir dans notre introduction, déraciné n'est pas vraiment le terme approprié. En ne mettant en scène que la voix et jamais le recours au livre, en soulignant l'importance de la mémoire et en rendant sa puissance initiale au récit, Galland a remis au premier plan l'oralité du conte et le ramène dans le domaine de l'imagination. La grande originalité des *Nuits* est ainsi d'avoir rendu au récit sa place et sa densité, en démontrant à la fois la puissance d'une évocation, comme celle d'un non-récit:

L'acte de raconter n'est jamais dans les *Mille et une nuits*, un acte transparent ; au contraire, c'est lui qui fait avancer l'action.⁶⁰

On ne saurait cependant nier également l'atmosphère de contrainte du contage mainte fois relevée par Sermain⁶¹ ; en effet, que ce soit Shéhérazade contant pour sauver sa vie face à Schahriar, les convives des Dames de Bagdad contant leurs existences pour sauver leurs vies du châtement, les Dames de Bagdad elles-mêmes devant le Calife Haroun-al-Rashid, le pêcheur face au génie, etc. Le récit n'est plus comme chez Mme d'Aulnoy, un passe-temps, mais montre sous la contrainte sa véritable puissance : donner la vie et la mort. Le conte devient alors une quasi-tangible monnaie d'échange : un récit ou la vie ; c'est la question posée de façon sous-jacente tout au long du recueil.

⁶⁰ Todorov, *Poétique de la prose*, p. 40.

⁶¹ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*.

Un autre point qui montre l'importance de l'apport de Galland dans ce sens est cette tentative de retour à une forme de substance orale dans l'écrit. Certes, Galland à lissé les *Nuits*, nous l'avons dit. Mais il a également cherché à conserver certaines marques d'oralité : que ce soit dans les rituels du contage (« Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie de nous achevez l'agréable histoire, etc. »), dans les différences – discrètes mais significatives – de niveaux de langue ; cela en vue de recréer au plus près cette ambiance particulière du contage oral. De fait, « l'efficacité de la parole est expliquée par sa capacité à porter l'empreinte physique des convictions intimes et par le pouvoir de contagion propre à sa substance sensible »⁶². Il est certes impossible d'imiter le grain de la voix par écrit, mais chaque nouvelle nuance apportée aussi discrète soit-elle, donne un peu plus de densité aux personnages et s'attache à recréer une ambiance. Cette technique devait d'autant mieux fonctionner si nous nous rappelons cette forte propension à lire oralement et en société à l'époque, propension qui sert de manière évidente ce projet de recherche d'une oralité ancienne et pour ainsi dire « idéale » proposé par Galland ; ce qui n'est pas sans rappeler les images d'Épinal à la manière de Perrault.

Ces considérations sur l'oralité remise en avant dans les *Nuits* nous poussent à prendre en compte un autre facteur qui donne davantage de poids et de crédit à cette fresque : ce recueil réalise son autogenèse. En effet, nous apprenons au début du recueil, mis à part les introductions de Galland lui-même, quel schéma pousse Schahriar à cette conduite, pourquoi Shéhérazade décide d'affronter l'ire du Sultan et comment elle s'y prend : « elle refuse aussi bien de plier devant la force que de défendre son droit, elle trouve une troisième voie, celle du conte, pour abolir un droit perverti par la force. »⁶³. Galland peut s'enorgueillir de prétendre à une fiction pas si fiction que cela de vérité : Haroun-al-Rachid, un des protagonistes assez récurrents sur l'ensemble des cycles, est un sultan qui a vécu, de même que Giafar son vizir. A cet endroit se lient dans l'autogenèse la fiction, l'histoire et la légende.

Certes, « Galland donne aux *Nuits* la forme d'une œuvre, la stabilité du livre, l'unité d'une langue et d'un style, choisit son contenu et décide de sa fortune à venir »⁶⁴, mais il apporte également un souffle nouveau en ce que l'on retrouve le goût de cette oralité perdue au travers de cette somme orientale. Comme le relève Sermain, nous

⁶² Sermain, *Métafictions*, p. 33.

⁶³ Sermain, *Les Mille et une nuits, entre Orient et Occident*, p. 51.

⁶⁴ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*, p. 85.

sommes ici face à cette métaphore du portefaix : Galland est le porteur des histoires, tout comme ce même portefaix, incarnant alors la société basse, montre que celle-ci a droit au chapitre dans ce recueil.

Déclinaison sociale

Une autre voie empruntée par Galland et les *Nuits* pour emmener leur lecteur dans l'univers des récits orientaux est la variété sociale. Par l'élargissement du personnel féerique, Galland montre un versant de la féerie plus large, hiérarchisé. La société humaine dépeinte dispose quant à elle d'un panel de caractères plus vaste; tout ces facteurs permettant de se reconnaître d'avantage dans une société et dans une littérature étrangère. On en arrive à une « humanisation », ou tout du moins à une complexification du monde féerique et du conte – on s'extrait des mondes médiévaux de princes et de princesses et de leurs schémas d'un relatif manichéisme. Les *Nuits* ont ainsi le mérite de prendre en compte la base de la société, car si Galland a tronqué ou changé nombre de passages des *Nuits*, il n'en a pas moins assez fidèlement rapporté leur diversité sociale. Car à l'origine, et contrairement aux contes français, les contes arabes ne sont pas nécessairement écrits pour la noblesse ou pour une élite littéraire mais pour ceux qui voyagent : les marchands. C'est la raison pour laquelle ceux-ci et les gens du peuple sont presque aussi présents que les gens de la noblesse.

Cette variété sociale amène ainsi deux éléments : avec l'augmentation des échelons sociaux représentés, les possibilités narratives se multiplient, amenant une franche rupture avec la première époque et sa conception quelque peu médiévale du conte et de ses catégories/codes. D'une certaine manière, par cet élargissement social, Galland se place dans une évolution directe du personnel déjà relativement varié des *Nuits facétieuses* de Straparole, ou encore du *Contes des contes* de Basile. Avec les *Nuits*, la variation notable est que non seulement l'homme du peuple bas est envisagé, mais il n'est pas cantonné au rôle obscur de l'adjuvant : il peut être protagoniste principal (*Histoire de Cogia Hassan Alhabbal*⁶⁵) et accéder aux plus hauts honneurs (*Histoire d'Aladdin*⁶⁶). D'autre part, cet élargissement humain ouvre la porte au conte sur les univers respectifs de ces personnages, leur activités, les objets, les maisons, les

⁶⁵ *Les Mille et une nuits*, p. 151, T. III.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7, T. III.

familles ; pour triviale que puisse être considérée cette ouverture, c'est justement les interactions avec tout ces ajouts qui donnent une telle densité aux *Nuits*. D'abord parce que cela ajoute au réel, à une description discrète d'un monde étranger ; ensuite, parce que comme l'explique Sermain, « le monde extérieur, sa perception, ses qualités, motivent, expliquent les comportements »⁶⁷. C'est au travers de ces interactions que Galland amène à percevoir le déroulement et le développement d'une pensée intérieure en suggérant les raisons et motivations psychologiques et morales de ses décisions ou de ses emportements. Tous ces détails qui jalonnent discrètement le texte sont autant d'éléments que le lecteur doit relever afin de rendre vivant l'univers des *Nuits*. Galland met ainsi au jour une nouvelle « culture du conte » que les personnages du recueil s'approprient, mettent en œuvre et nourrissent de leurs inventions ; là est l'implication du lecteur, qui se voit invité à insérer chaque cas dans un champ de possibles : « c'est le principe même du recueil »⁶⁸.

Il y a donc bien une discrète utilisation de la part de Galland des outils analogiques, tant historiques que purement techniques, afin de rendre l'accès aux *Nuits* plus aisé au lecteur occidental. Et même si ces outils ne sont pas forcément créés par Galland (la variété sociale est propre au recueil lui-même, de même que sa genèse), il les met suffisamment en avant pour balayer les *a priori* de ses lecteurs. Cependant, si dans une part de son contenu et de sa forme le conte oriental joue sur une ressemblance rassurante, il se pose tout de même en inévitable rupture.

II. Une réelle prise en compte du lecteur.

Ainsi, et comme nous venons de le voir, il y a déjà l'aménagement d'un terrain favorable par Galland pour « la rencontre » entre le lecteur et le conte. L'orientaliste parvient en effet à aménager les *Nuits* de façon à aider le lecteur occidental à y pénétrer. Cependant, ce recueil oriental incarne bel et bien une rupture constructive, comme le

⁶⁷ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*, p. 112.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 53.

montrent le nouvel élan féerique et littéraire qu'il apporte en France, ainsi que le changement d'horizon d'attente du conte.

Le conte oriental comme rupture

Galland ne doit pas compter sur la connaissance partagée des textes ou des cultures comme le traducteur moderne, il ne peut non plus jouer sur une connivence lettrée comme l'auteur classique. Il n'a pas les contraintes du premier ni la liberté du second⁶⁹.

La période Orientale n'apparaît donc pas comme une évolution de la première période des contes de fées à la Perrault ou à la d'Aulnoy : elle se pose réellement en rupture. Car hormis le fait de conter des contes qui prennent place dans les royaumes de Féerie (dont les coutumes et le personnel féerique varient d'une période à l'autre), les contes de ces deux périodes littéraires n'ont que peu de choses en commun étant donné qu'ils proviennent de traditions littéraires différentes. Ceci étant, si Galland en tant que traducteur-conteur doit travailler sur ces bases d'absence de connivence littéraire, le lecteur n'est pas non plus totalement dépourvu devant les contes arabes. De fait, ce lecteur qui découvre les *Nuits* est déjà familiarisé avec une littérature féerique qui certes n'a pas la structure ni la culture des contes arabes ; néanmoins le fait d'avoir déjà été confronté à une écriture du merveilleux permet-il au lecteur de s'adapter : Galland peut compter sur une curiosité envers une littérature exotique et un engouement encore vivace pour le genre féerique.

Nous ne saurions cependant bannir toute forme d'analogie : Galland a lu les premiers contes du genre et cela l'a marqué. On le sait influencé par l'écriture de Perrault comme par son horizon littéraire. Il y a d'autre part de flagrantes ressemblances avec certains contes de la première période. Pour exemple, l'*Histoire de deux sœurs jalouses de leur cadette* avec *La princesse Belle-Etoile et le prince Chéri* de Mme d'Aulnoy. Nous ne nous appesantirons pas ici sur l'influence de Mme d'Aulnoy et de son œuvre vaste, mais on ne peut cependant que constater à la fois la similitude de ces deux contes, à cheval entre hommage et plagiat, et leurs différences, qui montrent combien nous sommes passés d'un élan à l'autre. Tout cela est d'autant plus représentatif que l'*Histoire de deux sœurs* est le dernier conte du recueil, il ne s'agit

⁶⁹ Sermain, *Les Mille et Une Nuits, entre Orient et Occident*, p. 89.

donc pas d'un résumé d'Hanna mis en récit, mais d'une réécriture de Galland sur la base d'un canevas de conte « classique ». Il nous montre alors indirectement où dans sa pratique du contage se situe la frontière entre conte occidental et conte oriental.

Mettons au jour cette frontière en analysant ces deux contes. Une différence majeure que nous pouvons déjà noter est la notion de détermination féerique. En effet, chez d'Aulnoy, du début à la fin, les enfants-fées (une étoile sur le front, une chaîne d'or au cou et des pierreries tombant de leurs cheveux) sont sous la protection d'une vieille petite fée qui s'invite chez leur grand-mère au début du récit, que ce soit en faisant tomber du lait dans leur bouche lorsqu'ils sont, bébés, perdus en mer ; ou lors de leur retour, quand, sous la figure d'une sirène, elle leur dit par énigme de ne pas perdre courage ; ou lorsque, transformée en tourterelle, elle vient en aide à la princesse Belle-Etoile partie à la recherche de ses frères et de son cousin, etc. C'est cette même fée qui à la fin du conte, en entraînant la grand-mère/princesse/fricasseuse aux retrouvailles familiales, lui déclare : « Allons-y, continua-t-elle, je vous apprendrai pendant le chemin les soins que j'ai pris de votre famille ». Si l'on peut supposer une aide merveilleuse quelconque chez Galland, elle n'est cependant pas aussi franchement mise en avant. D'abord les jeunes épousées ne sont pas des princesses mais des filles du peuple, et ce n'est pas grâce à une fée mais bien par la curiosité d'un sultan que celles-ci voient leur souhaits matrimoniaux se concrétiser. Ainsi, bien que l'on soit vraisemblablement dans une variation de conte-type, du point de vue où les deux contes analysés ici présentent la même structure de récit, quand la détermination féerique et l'ascendance noble permettent chez d'Aulnoy d'avancer, chez Galland ce sont curiosité, ruse et imagination qui font évoluer les personnages – des qualités intrinsèques. Certes, il est plus que probable que ces choix de variantes ne dépendent pas directement de d'Aulnoy ou Galland, mais bien plutôt de l'espace-temps dans lequel ils installent leur réécriture du conte-type. Cela montre donc bien une différence, sinon une évolution dans la manière de concevoir les notions de destin et de merveilleux dans le conte de fées.

De même, si dans les deux contes la quête des objets magiques est censée amener à une recherche de soi, les voies empruntées sont loin d'être les mêmes. Chez d'Aulnoy, on reste dans ce schéma de « noblesse oblige », où les enfants ont des rapports avec le roi (leur père, mais ni eux, ni lui ne le savent) dès leur retour dans leur pays natal, où le chevalier servant va chercher les objets magiques pour plaire à sa dame qui elle-même est tentée par une vieille femme insidieuse. Cette quête d'objet magique,

si elle est aussi une recherche intérieure, est avant tout une recherche de perfection quelque peu narcissique: eau de jouvence, pomme de savoir et oiseau d'augures. Et dès les objets obtenus, c'est la confrontation avec le roi, la mère du roi et l'épouse répudiée. S'ensuit une morale des plus conventionnelle où le roi châtié mais ne tue pas sa mère et sa belle sœur l'amirale, reconnaît ses enfants, reprend sa femme, fait venir les parents adoptifs de ses enfants, ainsi que leur grand-mère fricasseuse et « enfin, après de longues peines, tout le monde fût satisfait ».

On rencontre ici la frontière de Galland : cette quête, ces objets et leur symbolique se placent véritablement à un autre endroit. Nous sommes certes toujours dans une quête de soi mais la quête prend un réel aspect intérieur. Pour commencer l'orientaliste ne se perd pas dans une répétition de l'intrigue où le frère/cousin part trois fois de suite pour trois lieux différents. Les objets sont au même endroit et indiqués par une vieille dévote musulmane, qui, si elle aussi est d'une certaine manière tentatrice, semble plus digne de confiance que la vieille du conte de *Belle-Etoile*. Surtout, elle éveille un désir quasi enfantin du merveilleux chez les trois jeunes gens. Lorsque les frères partent pour contenter le désir de leur sœur, celle-ci, quand vient son tour de leur porter secours, n'a alors nul besoin d'une aide féérique. La princesse « amazone » Parizade ne se sert que de sa seule ruse pour venir à bout des pièges de la quête et fait fonctionner son imagination : « comme dans toutes les entreprises de grande conséquence et périlleuses, il n'est pas défendu d'user d'adresse »⁷⁰. Le merveilleux prend alors chez Galland l'aspect d'un *moyen*, qu'il n'est plus besoin de nommer, à l'image du Derviche, gardien de la quête, « homme-récit » qui disparaît dès qu'il n'est « plus nécessaire »⁷¹. La quête fait bien ressortir chez ceux qui la bravent ce qui est intérieur.

D'autre part la conquête des objets magiques ainsi que le désenchantement des victimes n'entraîne pas nécessairement le dénouement du conte. Ainsi chez Galland, la possession des objets réunis dans le jardin, mis à part un impact esthétique certain, se révèle vaine. Les objets participent en fait de la fin de la formation des enfants en usant de leur fascination naïve pour le merveilleux et en les menant à lever le voile de leurs origines. S'ensuit la rencontre progressive avec le père-Sultan (roi faible sous le joug de sa mère chez d'Aulnoy), puis la visite de celui-ci chez ses enfants, les objets magiques qui lui sont alors donnés de contempler étant plus dans ce conte des preuves de leur goût

⁷⁰ *Les Mille et une nuits*, p. 352, T. III.

⁷¹ *Ibid.*, p. 357, T. III.

et de leur bravoure plutôt que des truchements censés leur conférer ces qualités. Vient le repas et la présentation au Sultan d'un plat de concombre farcis aux perles qui ne manque pas de le surprendre. Demandant la raison de cette excentricité gastronomique, l'oiseau qui parle lui donne réponse : « Sire, Votre Majesté peut-elle être dans un étonnement si grand d'une farce de perles qu'elle voit de ses yeux, elle qui a cru si facilement que la sultane son épouse était accouchée d'un chien, d'un chat, d'un morceau de bois ? »⁷². Cette situation et sa réponse interviennent pour fustiger la crédulité du roi – chose qui n'est pas faite chez d'Aulnoy – de même que celle du lecteur, et par là même créer une réaction critique qui permet d'accéder à la maturité. Autrement dit, le conte et ses leçons s'adressent à tous, y compris au roi (et les erreurs de jugement sont légions dans les *Nuits*). Et prêchant plus une justice qu'une morale, Galland met en place une « résolution » plus corsée et bien plus violente :

Les deux sœurs furent enlevées de chez elles, interrogées séparément, appliquées à la question, confrontées, convaincues et condamnées à être écartelées et le tout fut exécuté en moins d'une heure de temps⁷³.

Les points mis en évidence par cette analyse sont donc le bannissement par Galland d'une certaine naïveté due au conte classique, où les rapports humains sont figés par cette stagnation des protagonistes aux sphères nobles de la société. Se met en place également l'application de la redéfinition du merveilleux par les contes arabes et par Galland, celui-ci n'étant plus une fin mais un moyen somme toute commun : « Dans les contes eux-mêmes le merveilleux ne joue qu'un rôle secondaire, par rapport aux ressorts de la surprise et de l'étonnement [...], c'est un instrument de jeu, de fantaisie et de plaisir⁷⁴. ». Allant de pair avec cette délocalisation du merveilleux au sens large, on voit bien que l'imagination en prend la place : nous sortons ainsi du déterminisme féerique au profit des acteurs de ces contes qui commencent à laisser fonctionner leur imagination. On rompt également avec cette tradition codée de l'ascendance : on ne retrace plus l'origine des personnages, ce qui fait que parfois surgit cette impression de saisir les situations *in medias res*, de prendre une existence ou une malédiction en cours.

⁷² *Ibid.*, p. 370, T. III.

⁷³ *Ibid.*, p. 371, T. III.

⁷⁴ Sermain, *Les Mille et une nuits, entre Orient et Occident*, p. 123.

La rupture mise en place par le conte oriental n'est donc pas qu'une rupture de schéma social, mais est également puissamment littéraire. De fait, le conte de la première époque s'est efforcé, pour se créer une identité générique, de développer un « horizon d'attente », donc des codes et des thématiques. Cela afin de se construire sur un modèle, une structure réglée qui offre la possibilité, tel que l'a compris Perrault, de choquer, d'impressionner le lecteur en bouleversant ces mêmes codes, par exemple en « piégeant » la fin du *Petit chaperon rouge* par la mort de l'enfant. Mais malgré cette tentative de jeux sur les codes faite par d'Aulnoy et Perrault, il n'en demeure pas moins que le genre finit par s'essouffler.

Ce qui fait donc l'originalité des *Nuits*, c'est l'augmentation considérable des possibilités de scénarii, cela étant dû à l'élargissement du personnel féerique, car chaque nouvelle classe sociale, chaque nouveau personnage, multiplie les potentialités, ainsi que le déplacement de l'action et de la considération du merveilleux. C'est la mise en place de cette mécanique prolifique du récit qui fait donc des *Nuits* cette somme définitivement mouvante :

Les multiples traducteurs des *Mille et une nuits* semblent tous avoir subi la puissance de cette machine narrative : aucun n'a pu se contenter d'une traduction simple et fidèle de l'original ; chaque traducteur a ajouté et supprimé des histoires [...]⁷⁵.

L'imagination des contes de la nuit.

Nous avons parlé, dans l'analyse faite des deux précédents contes, de l'importance de l'imagination. Et effectivement, il se trouve que l'imagination, contrairement à la définition plus limitée d'aujourd'hui qui implique le plus souvent la médiation d'une image intérieure, requiert à l'époque de notre orientaliste une définition plus vaste, plus intellectuelle du mot. Ainsi le Dictionnaire de l'Académie française donne pour notre époque la définition suivante :

IMAGINATION : Faculté d'imaginer, de se représenter quelque chose dans l'esprit. [...] Se dit en particulier de la faculté d'inventer, de créer, de concevoir [...] sans chercher à imiter un modèle réel. [...] Se dit également

⁷⁵ Todorov, *Poétique de la prose*, p. 45.

de la faculté de former l'image d'objets ou d'idées existants, que l'esprit perçoit, conçoit ou se remémore⁷⁶.

Il s'agit bien ici d'identifier l'imagination comme une notion qui se maîtrise, qui plus est conçue sous un aspect productiviste. L'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* nous donne une définition différente et plus axée sur le sensible :

IMAGINATION, IMAGINER, (*Logique, Métaphys. Litterat. & Beaux-Arts.*) C'est le pouvoir que chaque être sensible éprouve en soi de se représenter dans son esprit les choses sensibles ; cette faculté dépend de la mémoire. On voit des hommes, des animaux, des jardins ; ces perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, **l'imagination les compose** ; voilà pourquoi les anciens Grecs appelèrent les Muses *filles de Mémoire*. Il est très-essentiel de remarquer que ces facultés de recevoir des idées, de les retenir, de les composer, sont au rang des choses **dont nous ne pouvons rendre aucune raison**. [...] Peut-être ce don de Dieu, l'*imagination*, est-il **le seul instrument avec lequel nous composons des idées**, & même les plus métaphysiques⁷⁷.

On rejoint alors bien ici la définition qu'en donne Sermain pour le XVIIIe siècle, désignant alors « toute activité mentale qui nous projette hors du présent, soit en faisant revoir ce qui a été vu, soit en aidant à concevoir des projets ou des œuvres »⁷⁸. Il va de soi que Galland traduit les *Nuits* dans le fil de cette définition, de cette idée de composition irraisonnée des idées, parce que c'est à partir du moment où le lecteur fait fonctionner son imagination qu'il devient ce lecteur actif attendu par l'orientaliste. Et de fait, Sermain nous fait remarquer que « cette relation réflexive entre ce que l'œuvre dépeint et une démarche interprétative explique en grande partie la fascination du XVIIIe siècle pour les *Mille et une nuits* »⁷⁹. On a dépassé la relation à quasi sens unique de la première époque, ce n'est plus seulement l'œuvre qui se projette avec rigueur vers le lecteur, mais le lecteur qui a son tour se penche sur l'œuvre en vue d'en confronter les possibles. Il nous faut cependant bien sûr garder en considération les signes et appels fait par Perrault dans ses morales à l'attention du lecteur, de même que le travail de promiscuité poreuse – nous développerons cette notion par la suite – opérée par d'Aulnoy entre ses contes et ses récits-cadres dont la confrontation permet d'accéder à des idées plus subversives.

⁷⁶ Dictionnaire de l'Académie française. (Source : Site internet Officiel de l'Académie française).

⁷⁷ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (Source : Wikipédia).

⁷⁸ *Les Mille et une nuits*, p. XXIV (Présentation), T. I.

⁷⁹ *Ibid.*, p. XXIII.

Les *Mille et une nuits* se posent donc en célébration de l'imagination et de ses vertus. Une fois ce postulat prit en compte, on ne peut que constater que Shéhérazade ne conte pas que dans le but de distraire le sultan, mais également pour, au travers du déroulement de la trame de ses contes, lui faire prendre la mesure des vertus positives et négatives de l'imagination ; ce qui correspond pleinement au projet littéraire exprimé par Galland :

Pour peu même que ceux qui liront ces contes soient disposés à profiter des exemples de vertus et de vices qu'ils y trouveront, ils en pourront tirer un avantage qu'on ne tire point de la lecture des autres contes, qui sont plus propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger⁸⁰.

Le recueil de Galland se pose ainsi d'une part comme une représentation des possibles chemins de vices et de vertus que l'homme peut emprunter – au lecteur, par l'expérimentation de son imagination, de faire la part des choses ; d'autre part comme le cheminement suivi par des contes pour amener à la guérison un esprit malade : « Les différentes histoires racontées par Schéhérazade ne distraient pas seulement le roi, dans leur déroulement, elles lui font prendre la mesure des vertus positives ou négatives de l'imagination »⁸¹.

Aussi l'imagination telle que conçue par Galland suppose expérimentation, recherche et confrontation vis-à-vis du texte. Car si celui-ci amène avec sympathie le lecteur à user de son imagination, il ne trace pas non plus une ligne droite vers l'interprétation ; de fait, « l'esprit du conte » consiste à multiplier obstacles et difficultés face à la réalisation de l'imagination initiale et à mettre au jour les truchements les plus surprenants pour l'atteindre. Arrive alors un point où le lecteur ne peut plus se fier avec certitude au texte devant les obstacles déployés par celui-ci : il doit par conséquent user de l'imagination pour s'orienter, « pour ne pas rester fixé sur ce qui arrive, sur ce que l'on voit, pour le rapporter à tout ce qui est concevable »⁸². C'est donc précisément en cet endroit que le lecteur prend un rôle foncièrement actif dans la lecture du conte oriental, en ce qu'il doit négocier cette rencontre avec le conte.

On retrouve l'application de ce principe notamment dans l'*Histoire du dormeur éveillé*. De même qu'il y a confrontation entre le lecteur et le caractère de ce qui est concevable dans le conte, Abou Hassan est confronté à une réalité qu'il ne peut

⁸⁰ *Ibid.*, p. 22, T. I.

⁸¹ *Ibid.*, p. XXV (Présentation), T. I.

⁸² *Ibid.*, p. XXVI (Présentation), T. I.

concevoir. Il ne nous apparaît pas ici déplacé de faire un pendant entre la figure du lecteur et celle du personnage de ce conte, car cela est révélateur d'une réalité du fonctionnement de la pensée de l'époque : l'imagination est une chose dont on se méfie : « C'est son lien à l'image proprement dite qui éveillait les soupçons comme son incitation à fuir la réalité »⁸³. Ainsi, à l'instar du lecteur qui doit apprivoiser la lecture de cette nouvelle forme de conte, Abou Hassan doit se conformer à cette nouvelle forme de réalité. Cependant, son esprit ne disposant pas d'un imaginaire souple, au lieu d'une acceptation d'une nouvelle réalité, il opère un renversement : le rêve qui le voit calife devient une réalité, et sa mère devient un songe. On le remarque en effet dans le conte, l'imagination semble être pour Abou un objet futile de dérision, aussi, lors de son entretien avec le Calife avant son premier « songe », il l'interpelle ainsi : « Je vois bien, répartit Abou Hassan, que vous vous moquez de ma folle imagination »⁸⁴. Car Abou Hassan est un homme raisonnable élevé par ses parents « dans une grande retenue de toutes choses »⁸⁵, il n'est donc pas de ceux qui se laissent aller aux rêveries. Certes, la mésaventure d'Abou Hassan est un ressort narratif déjà employé, notamment par Molière pour son Jourdain de *Bourgeois gentilhomme*, ou même pour son *Malade imaginaire* à qui l'on fait accroire ses multiples maladies. La différence est qu'Abou Hassan est quelqu'un de profondément raisonnable, au contraire de Jourdain qui vit déjà en parti dans une autre réalité, ou d'Argan dont le penchant hypocondriaque ne demande qu'à être attisé. Ainsi, du fond de sa rêverie, Abou s'astreint à une certaine logique.

Suivant cela, le passage d'une « réalité » à l'autre de cet esprit raisonnable, et donc non enclin à l'imagination se fait-il avec force doutes et douleurs. Il commence par s'interroger et tente de mettre son bon sens à l'œuvre : « il ne faut pas que je me trompe, c'est un songe, effet du souhait dont je m'entretenais plus tôt avec mon hôte »⁸⁶. Réalisant qu'il ne rêve pas, il lui faut alors trouver des repères pour s'orienter dans cette nouvelle réalité qui semble en être dépourvue, il use alors de logique (« ceux qui dorment n'entendent pas, et j'entends qu'on me parle »⁸⁷) mais se remet à douter devant les merveilles qui se découvrent à ses yeux (« Il revint néanmoins à sa première idée et

⁸³ *Ibid.*, p. XXIV (Présentation), T. I.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 435, T. II.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 425

⁸⁶ *Ibid.*, p. 439

⁸⁷ *Ibid.*

il doutait encore si tout ce qu'il voyait et entendait était un songe ou une réalité »⁸⁸). Cette période de doute tortueux, va-et-vient entre deux réalités possibles, l'amène finalement à une amère constatation : « Est-il possible que je ne puisse distinguer si je rêve ou si je suis dans mon bon sens ? »⁸⁹. A l'inverse du lecteur, Abou Hassan ne peut user concrètement de son imagination pour confronter les possibles de cette situation, étant donné que ses sens et son esprit entrent en conflit ouvert. Il choisit alors d'avoir recours au seul indicateur *a priori* impossible à leurrer et usité de tout temps pour différencier la veille du sommeil : la douleur (« tenez, mordez-moi le bout du doigt, que je sente si je dors ou si je veille »⁹⁰). Celle-ci ressentie, Abou fait s'incliner sa raison et confit la réalisation de cette énigme à la merveille ; le merveilleux devenant une réalité pour lui et une mise en doute supplémentaire de ce procédé pour le lecteur. Mise en récit, en somme, que les apparences sont trompeuses.

Car de fait, une fois ramené chez lui, Abou Hassan refuse ce retour à une réalité plus basse, d'une part pour le rabaissement social qu'elle entraîne, d'autre part pour les preuves qu'il voit de ses actions en tant que calife (punitions des vieillards et de l'imam hypocrites, don d'argent à sa mère) et pousse la dénaturation jusqu'à battre sa propre mère. C'est une fois de plus la douleur, de manière plus violente, qui lui fera accepter cette amère nouvelle réalité : durant plus de trois semaines, il reçoit à l'hôpital des fous en manière de traitement cinquante coups de nerf de bœuf par jour, et lors de son transfert dans ce même hôpital, les coups, injures et quolibets de la populace. Une fois la raison et la situation d'Abou Hassan rétablies, le calife lors d'une nouvelle visite, quoiqu'ayant pitié des malheurs qu'Abou lui conte, juge comique de retenter l'expérience afin de, après s'être amusé à nouveau, lui accorder une récompense, voire une épouse à son goût. Une nouvelle fois donc, le dormeur éveillé se retrouve dans la peau du commandeur des croyants, et de nouveau, le passage d'une réalité à l'autre se fera par la douleur : « mordez-moi le bout de l'oreille, que je juge si je dors ou si je veille »⁹¹. Cette fois la morsure est si violente qu'elle provoque chez Abou Hassan un coup de folie qui fait éclater de rire le Calife et dévoile la supercherie. Bien que le calife propose réparation à Abou Hassan, celui-ci demande en premier lieu d'apprendre les détails de l'histoire afin de remettre de remettre de l'ordre dans ses esprits :

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 440, T. II.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 441, T. II.

⁹¹ *Ibid.*, p. 474, T. II.

Commandeur des croyants, reprit Abou Hassan, je supplie votre majesté de me faire la grâce de m'apprendre ce qu'elle a fait pour me démonter ainsi le cerveau, et quel a été son dessein ; cela m'importe présentement plus que toute autre chose, pour remettre entièrement mon esprit dans son assiette ordinaire⁹².

Cet affrontement explicite dans ce conte entre les apparences de réalités et les personnages illustre bien le rapport du lecteur aux apparences du récit, en ce que ce dernier doit expérimenter les divers chemins possibles du sens. On trouve une autre manière de mettre ce problème en récit dans la deuxième partie du conte où Abou Hassan et son épouse font accroire leur mort au couple royal. Le calife et sa femme ayant chacun de leur côté appris la mort d'un des conjoints par l'autre, ils disposent chacun d'une version différente des faits. Toute la supercherie repose donc sur les apparences et une certaine appréciation des faits. Ce que vivent les personnages est à moindre échelle la situation des lecteurs, ainsi :

L'expérience que Shéhérazade fait faire à Schahriar, Galland la fait faire à son lecteur : le conte participe d'une activité herméneutique qui fait reposer le sens sur une confrontation, une interrogation, exige l'adaptation, l'écoute⁹³.

* * *

⁹² *Ibid.*, p. 475, T. II.

⁹³ Sermain, *Métafictions*, p. 410.

« La fable instruit dans la mesure où elle permet de faire accéder à la conscience une partie archaïque du moi. Conscience qui ne procède pas d'un savoir transmissible mais de la capacité de faire procéder de la fable le mouvement d'une réflexion »⁹⁴. Le caractère mouvant des *Nuits* recrée ce mouvement de réflexion dans la mesure où elles prennent en compte l'imagination et la promènent « dans les mille circuits d'intrigues surprenantes »⁹⁵. On conçoit donc que les *Nuits* sont travaillées par Galland de manière à restituer un mouvement, à la fois pour tenter de recréer cette impression de « conte à plusieurs mains », comme pour amener à stimuler une imagination qui se développe chez le lecteur. Nous verrons par la suite à quelle point cette notion est importante pour la continuité du genre, en ce que la troisième période du mouvement procède de façon générale à un élan réflexif vis-à-vis du conte.

Pour cette première partie de notre étude, il apparaît de façon claire que la prise en compte du lecteur procède dans les contes de la nuit d'une réflexion sur la lecture. En effet, on peut d'abord remarquer qu'à l'instar des romanciers de la génération 1730 attachés à la description des mœurs, Galland ridiculise l'asservissement de la fiction à un projet éducatif ainsi que la stérilité d'une exploitation allégorique du récit. L'asservissement de la fiction à un projet éducatif d'une part, parce que Galland, à aucun moment, n'adopte un discours professoral, il compte plus sur l'impression produite par l'enchaînement de ses contes que sur une morale conclusive, contes qui ne respectent d'ailleurs pas forcément avec constance les codes de cette même morale ; ainsi, comme dit dans l'avertissement, le lecteur à le choix :

Pour peu même que ceux qui liront ces contes *soient disposés* à profiter des exemples de vertus et de vices qu'ils y trouveront, *ils en pourraient* tirer un avantage qu'on ne tire point de la lecture des autres Contes, qui sont plus propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger.⁹⁶

Nous pouvons par ailleurs remarquer que cette notion de choix est amplement soulignée par l'emploi du conditionnel présent joint au futur simple. La stérilité d'une exploitation allégorique d'autre part en ce que notre orientaliste ne cherche pas à illustrer une quelconque morale ou vertu mais bien un mouvement, une évolution vers une guérison spirituelle. Galland sort donc du conte classique et formel de la première époque pour

⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁵ *Les Mille et une nuits*, p. XXIII (Présentation), T. I.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 22, T. I.

forger une nouvelle façon d'écrire, et donc de conter, sur la base d'une culture différente.

Ensuite on ne peut que constater que le fonctionnement des *Nuits* elles-mêmes et l'appel qu'elles font à l'imagination ne peuvent qu'amener le lecteur à reconsidérer la façon de lire un conte ; la guérison de Schahriar et le ressenti du lecteur procèdent en ce sens du même mouvement : la représentation et l'imagination.

Hamilton et Gueullette, le début de la joute.

Par ces contes orientaux qu'il a traduits et insufflés dans la littérature française, Galland a réussi le pari de démystifier l'imagination et son usage, de faire tomber la méfiance vis-à-vis de cette capacité intellectuelle pour permettre une meilleure connivence entre le lecteur et le conte. Un auteur de l'époque a rapidement saisi les implications de ce travail sur l'imagination entrepris par Galland et usera de cette manière d'écrire pour servir à son propre projet littéraire. Car le comte Antoine Hamilton est un auteur particulier de cette époque en ce qu'il commence à écrire ses contes peu avant la fin de la première période du mouvement et continue pendant le début de la seconde, c'est-à-dire de façon simultanée à Galland. Et bien qu'il soit déjà beaucoup lu par les cercles privés de l'époque lorsqu'il rédige ses contes, il ne sera véritablement publié qu'à partir de 1730 à titre posthume. Pour la chronologie de ses contes, nous retiendrons celle proposée par Jean-François Perrin dans son introduction aux *Contes* du comte : 1695-1697 : *L'enchanteur Faustus, Zeneyde* ; 1700-1705 : *Le Bélier* ; 1710-1715 : *la Pyramide et le cheval d'or, Fleur d'épine* et *Les quatre Facardins*. L'œuvre contée d'Hamilton, outre son contenu joyeusement moqueur et satirique à l'égard du conte de fées, est profondément marquée d'une réflexion constante sur le pouvoir de la parole ainsi que sur la généricité du conte. Mais la raison pour laquelle cet auteur nous apparaît comme particulier est la filiation dans laquelle il s'installe sans le vouloir : d'abord, son œuvre le pose en héritier des codes que la première période a créés. Ces codes, il les moque et les travaille dans ses contes, et son ouverture sur l'orientalisme de Galland et les possibles imaginaires qu'il amène va confirmer cette tendance. Enfin, en ce que sa façon de concevoir le conte et de l'écrire le situe en réel précurseur de la troisième période du conte de fées. Il n'est donc pas faux de dire que son œuvre survole le genre dans son entier. Cependant il est une chose qu'avec Hamilton il ne faut pas perdre de vue : s'il est clairement armé d'un projet littéraire, cet auteur écrit à la base pour divertir un cercle de *gens de qualité*.

Dans ses premiers contes, Hamilton commence sur une critique du conte par la surenchère et l'exagération des références (qu'il poursuivra). Puis Galland publie les premiers tomes des *Nuits* et Hamilton reprend presque aussitôt et exploite ce travail d'ouverture de l'imagination enclenché par Galland. En effet, il va user du climat de

confiance que l'orientaliste construit entre lui et ses lecteurs pour ménager des effets dans ses propres intrigues : les contradictions qu'il met en place n'en ont alors que plus d'effet et les chausse-trappes qu'il dispose au fil du texte n'en fonctionnent que mieux. Car Hamilton tient compte d'un fait indubitable que nous résume Sermain :

La confiance du lecteur n'est qu'un moment du roman, ébranlée par une interrogation sur les conditions de l'écriture du sujet, sur les normes qui s'imposent à elle et sur ses contraintes sociales, et il suppose donc une écriture du soupçon. L'écrivain produit un discours ou le texte d'un personnage pour que le lecteur mette en doute sa teneur et l'image que le moi donne de lui-même, la possibilité d'accéder à une vérité ou de la transmettre⁹⁷.

Ce que nous expose Sermain reflète précisément le glissement qui s'effectue de Galland à Hamilton: Galland montre à ses lecteurs qu'il faut accepter les représentations que construit l'imagination dans son exploration des possibles, Hamilton, dans une optique double de divertir le lecteur et de ridiculiser les canons classiques du conte met en place une écriture et donc une lecture du soupçon. C'est lui le premier à induire de manière franche dans le conte cette stratégie de double jeu avec le lecteur : d'une part établir un rapport de complicité avec lui, et dans le même temps chercher à le mystifier pour mettre son intellect à l'épreuve.

Un autre auteur qui se place, à la façon d'Hamilton, en charnière du genre entre les deuxièmes et troisièmes période est Thomas-Simon Gueullette. Si Hamilton, dans son travail générique du conte par la surenchère, brise les codes de « contenu », Gueullette, par sa façon d'aborder l'écriture en récits-cadres, brise ceux de « contenant ». Bien que la production contée de Gueullette soit aussi conséquente que celle de Hamilton (1712 : *Les Soirées Bretonnes* ; 1715 : *Les Mille et Un Quarts d'Heure*, augmentés en 1723 ; 1723 : *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam* ; 1732 : *Les Sultanes de Guzarate* ; etc.), nous ne nous pencherons ici que sur le recueil de 1732, *Les Sultanes de Guzarate* qui survient un an après la publication des contes d'Hamilton. Car bien que ce recueil ne soit pas caractérisé par une flagrante innovation pour ce qui est de la matière :

Messieurs Galland et Pétis de la Croix [...] paraissent avoir épuisé la matière, et il semble qu'il n'y ait plus qu'à glaner après eux. [...] Plusieurs de nos auteurs romanciers n'ont pas dédaigné de puiser dans ces sources,

⁹⁷ Sermain, *Métafictions*, p. 72.

alors très peu connues, des histoires dont quelquefois même ils n'ont fait que changer les noms. [...]À leur exemple, si l'on reconnaît quelque fonds de mes histoires, je crois que l'on aura autant d'indulgence pour moi que l'on en a eu pour ces messieurs.⁹⁸

Il possède cependant une originalité certaine dans sa rédaction que Gueullette reconnaît à mi-voix :

Je lui avouerai, cependant, que je n'ai pas été peu embarrassé à imaginer une première histoire, pour donner un tour nouveau à raconter les autres, et que cela seul m'a coûté plus que tout le reste.⁹⁹

Ces deux auteurs que sont Hamilton et Gueullette prennent donc une importance de taille pour le genre du conte de fées en ce qu'ils contribuent puissamment et chacun à leur façon à le modifier, et donc à modifier le rapport au lecteur. Ils constituent en effet le lien entre la période qui se développe sous l'influence de l'orientalisme de Galland et celle qui se construira dans la suite des travaux de Crébillon. Il convient donc de s'interroger sur les modifications que les œuvres de ces deux auteurs ont opérées sur la figure du lecteur dans le genre du conte de fées. Plus précisément, dans quelle mesure la pratique d'un divertissement quasi interactif dans ses contes par Hamilton et le travail sur une porosité diégétique entre le conte et son cadre chez Gueullette bouleversent chez le lecteur sa façon de lire les contes. Nous nous pencherons donc dans cette partie sur la façon qu'ont chacun de ces deux auteurs de travailler le genre du conte de fées dans son énonciation ; dans ce dialogue persifleur de surenchère avec le lecteur chez Hamilton, et avec cette reformulation des rapports entre le récit et le cadre, entre le réel et l'imaginaire chez Gueullette.

I. Hamilton : dialogue de surenchère avec le conte de fées.

Pour le coup, Hamilton est l'un des conteurs qui se doit par quasi obligation formelle de prendre son lecteur en considération de par ses conditions d'écriture : nous l'avons dit, il écrit pour distraire un groupe de gens de qualité. La parole même des contes conforte cet état de fait : « Les contes, en leur amorce, en leur encadrement, participent de cet univers de langage et d'usages où l'on se dit tout entre soi par

⁹⁸ Gueullette, *Les Sultanes de Guzarate*, p. 2, Avis au lecteur.

⁹⁹ *Ibid.*

allusions et suggestions rapides, par paradoxes, ellipses, hyperboles outrées [...] »¹⁰⁰. Aussi, d'une certaine manière, les contes du comte se placent au cœur d'un jeu mondain où chaque protagoniste connaît les règles et a son mot à dire. Et par ce dialogue satirique avec le genre et avec son lecteur, Hamilton crée sa propre esthétique, esthétique qui marquera comme nous le savons la troisième période du conte de fées en profondeur. Une des « règles » qui semble marquer avec insistance son style féerique est de dissimuler ou exhiber abondamment et de façon souvent burlesque dans ses textes des références aux anciens contes, le but pour le lecteur étant de les identifier. Un « art du mélange » pour reprendre le terme utilisé par Jean-François Perrin. Cette façon de faire des références aux contes, comme beaucoup d'autres tendances d'écriture, peuvent se retrouver dans l'influence de Mme d'Aulnoy, avec laquelle on a parfois l'impression qu'il entretient un dialogue *post-mortem*.

C'est donc définitivement avec Hamilton que le lecteur trouve un statut clé dans le conte de fées : c'est pour lui que l'auteur écrit, c'est à lui que l'auteur s'adresse par son usage des leurre et du discours voilé. Car ces contes font d'une certaine manière pénétrer dans l'intimité de la dynamique de divertissement d'un cercle mondain privé, nombre d'énigmes et d'images étant difficilement interprétables et pouvant faire penser à la relation orales d'anecdotes survenues au sein du cercle et donc compréhensibles uniquement par ses membres. Et de fait :

Le jargon des persifleurs n'est intelligible que pour ceux qui font partie de la bonne compagnie ; ceux qui ne sont pas initiés au persiflage ne le comprennent pas, ou ne comprennent pas qu'il n'y a rien à comprendre et se couvrent ainsi de ridicule.¹⁰¹

Certes, à l'époque d'Hamilton, le persiflage n'est pas encore tel que décrit par Bouguinat, cependant, cette citation nous rappelle deux choses : qu'une société de gens qui conversent se crée une forme de langage commun de par les anecdotes contées qui elles-mêmes font référence à d'autres anecdotes, ces gens sont alors initiés à cette forme de langage ; ensuite une notion d'une importance cruciale : c'est par Hamilton que le persiflage fait son entrée en littérature avec les *Mémoires du comte de Grammont* (La Harpe, cité par Bouguinat dans son essai, notera même que « ce livre est le premier où l'on ai montré souvent cette sorte d'esprit qu'on a depuis appelé *persiflage* [...], et qui

¹⁰⁰ Perrin Jean-François, *Contes*, Introduction aux contes d'Hamilton, Champion, Bibliothèque des Génies et des Fées, Paris, 2008, p. 49.

¹⁰¹ Bouguinat, *Le Siècle du persiflage*, p. 84.

consiste à dire plaisamment des choses sérieuses et sérieusement des choses frivoles. »¹⁰²) et dans le genre du conte de fées. Cette vogue de langage qui par le comte fait ses premiers pas sur le papier a été par ailleurs fort bien analysée par Elizabeth Bourguinat dans son essai *Le Siècle du persiflage*. Ouvrage sur lequel nous nous appuyerons en particulier pour comprendre de quelle manière le comte (puis plus loin Crébillon lui-même) en use.

Pour comprendre de quelle manière Hamilton travaille le conte, nous allons donc nous pencher sur son « art du mélange » par lequel, tel un bateleur, il brouille et cache les références sous ses gobelets ; nous allons également voir de quel manière est envisagé ce rapport au lecteur, et enfin, quel est le rôle précis du persiflage dans la façon qu'a notre bateleur de pratiquer le conte.

Art du mélange et surenchère

Quand nous évoquons ces deux notions chez Hamilton, on peut sans trop de danger dire que l'une ne va pas sans l'autre, car le comte non seulement brouille ou accole les références avec art, mais il les empile également avec dextérité – la figure du bateleur, toujours.

Nous l'avons dit, la formulation de l'« art du mélange » nous vient de Jean-François Perrin dans son introduction au *Contes* d'Hamilton. On y découvre de quoi est faite cette marqueterie du conte à la quelle se livre notre auteur. S'y font ainsi jour la matière de Bretagne, que ce soit par l'onomastique (Merlin, Mère aux Gaines pour Morghain/Morgane) comme par les apparitions et disparitions de portes, personnages ou animaux ; la mythologie gréco-romaine dans les parallèles, où dans *Les quatre Facardins* Diane Chasserresse devient la belle chasseuse et un géant prend des traits herculéens, réaffirmés par la mention du sanglier d'Erimanthe, dans *Faustus*, où l'enchanteur convoque la belle Hélène selon le désir d'une reine Elizabeth d'Angleterre avide de comparer sa beauté ; les écritures errantes avec des échos d'*Amadis* ; *L'Astrée* résonne également dans ces contes dès que l'on parle d'amour, que ce soit sous une plume persifleuse ou avec tendresse ; le roman héroïque dans *Zeneyde*, etc. Par quelque rappel que ce soit, Hamilton fait ici travailler une mémoire collective de ces œuvres et courants littéraires que lui et ses lecteurs possèdent encore complètement. Mais ce n'est

¹⁰² Bourguinat, *Le Siècle du persiflage*, p. 9.

pas un simple mélange de courants de mode qui est ici esquissé : se retrouve également sous la plume hamiltonienne une pléiade de genres :

Histoire, roman, conte merveilleux, nouvelle historique, nouvelle grivoise, mémoires en 1^{ère} personne, récit d'enfance (l'histoire de Crystalline au début), prose et vers, épître et récit, etc.¹⁰³

Puis enfin, pour achever d'emmêler la pelote, un mélange des époques :

Pontalie est un ancien site dynastique mérovingien ; le druide du *Bélier* est un descendant de la première race royale détrônée par Pépin le Bref ; dans la Salle aux Ymages de son château, les murs représentent le plus grand Roi du monde tel qu'il sera en gloire dans plusieurs centaines d'années ; et dans *L'Enchanteur Faustus*, les mémoires de Philip Sidney sont en réalité de *Faust book* qui servit de base à Marlowe.¹⁰⁴

Le travail de mélange opéré par Hamilton se joue donc sur trois fronts : courants de modes littéraires, genres d'écritures et époques historiques. Dans son article *Crébillon, les fées et les signes*, Claude Labrosse nous dit à propos de *Tanzai et Néadarné* et *Ah quel conte !* qu'« en projetant le lecteur parmi les génies, les fées, les enchantements et les prodiges, ces romans le retiennent dans d'anciennes matrices narratives »¹⁰⁵. En partant de ce principe, nous constatons ici qu'Hamilton propose, ou plutôt impose, trois sortes de matrices différentes à ses lecteurs : l'Histoire, les histoires, et les genres littéraires. Cette confusion des références ne manquant pas de faire travailler l'imagination.

Partant de là, il ne nous apparaît donc pas surprenant que cette notion d'art du mélange se couple à celle de surenchère, étant donné qu'il y a déjà surenchère de par l'abondance des matrices proposées. Mais la surenchère est une notion qui chez Hamilton ne se place pas uniquement dans l'abondance de matière. Cette notion en arrive à décrédibiliser le récit de par l'accumulation de relations ironiques. Prenons le conte des *Quatre Facardins* ; déjà à son début, le choix du prénom de Facardin passe en revue plusieurs manières de baptiser un enfant :

Je ne parlerai de ma naissance que pour dire que ma mère, la plus superstitieuse princesse de son temps, s'était mis en tête que le bonheur ou

¹⁰³ Perrin Jean-François, *Contes*, Introduction aux contes d'Hamilton, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁰⁵ *Crébillon, les fées et les signes*, dans *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, p. 102.

le malheur de ma vie dépendait du nom qu'on me donnerait ; et ne voulant point de ceux que mes ancêtres avaient portés, elle était sur le point d'envoyer à l'oracle, pour en demander un à fantaisie, lorsqu'un certain perroquet dont elle faisait grand cas, s'avisa de répéter deux ou trois fois *Facardin*¹⁰⁶.

On trouve donc ici le choix entre les noms ancestraux, la demande au divin par le biais de l'oracle (qui est présenté comme fantaisiste), et l'intervention « surnaturelle » par la voix du perroquet. Ces trois choix étant ridiculisés par la tendance appuyée de la mère à la superstition. La suite des aventures de *Facardin* et de ses homonymes est tout autant marquée de ces dépassements : c'est là un lion qui ouvre une gueule « hors de toute mesure, de toute règle, de toute vraisemblance »¹⁰⁷ ; ici, une soif démesurée qui condamne *Facardin* à échouer dans son épreuve : « Pour moi, dans l'indifférence où j'étais alors, et dans l'ardeur d'une soif démesurée, j'aurais préféré trois verres d'eau claire aux trois Grâces »¹⁰⁸. Les aventures s'enchaînent avec une logique qui parfois échappe au lecteur mais sont toujours imbriquées avec art, car bien qu'une forte invraisemblance domine, la première partie du conte semble malgré tout « rêvée avec cohérence (en logique de conte bien entendu) »¹⁰⁹. Cependant, le héros lui-même remarque l'invraisemblance de son périple, un peu à la façon du dormeur éveillé de Galland qui ne sait trancher entre la veille et le songe : « Il m'était arrivé tant de choses en si peu de temps sur cette montagne que je croyais rêver », et d'enchaîner, « cependant, je n'étais pas encore au bout [...] »¹¹⁰, comme pour dire au lecteur que, certes, on est dans l'invraisemblable, et ce n'est pas terminé. Et comme pour confirmer cela, on retrouve des échos de cette remarque sur l'onirisme, Hamilton laissant planer l'ambiguïté sur le déroulement de son conte : « j'y parvins pour me confirmer de plus en plus que j'étais au milieu d'un songe »¹¹¹. Il y a également surenchère quant au rappel de la condition mortelle et vulgaire du héros, celui-ci se caractérisant par une soif démesurée chez la vieille fée fileuse, d'une faim dévorante chez la déesse sublime (« Je lui dis d'un air tendre et passionné, que je mourais de faim, comme si je lui eusse dit que je mourais d'amour. – Et quoi, dit-elle, toujours des besoins ignobles ? »¹¹²) et d'une suée lors de l'épreuve de la tension de l'arc (Ulysse n'est pas loin).

¹⁰⁶ Hamilton Antoine, *Les quatre Facardins*, in *Contes*, p. 543.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 552.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 556.

¹⁰⁹ *Ibid.*, Introduction, p. 52.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 561.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 563.

¹¹² *Ibid.*, p. 564.

Comme nous venons de le voir, la conjugaison de certains évènements ne manque pas de dégager des effets au burlesque certain. Il y a donc un travail effectif de la surenchère dans le détail, mais également dans la succession des évènements, où chaque nouvelle action, chaque nouveau décor semble concurrencer le précédent. Ainsi, à la façon de Mme d'Aulnoy, Hamilton déploie des accumulations d'adjectifs et de qualificatifs qu'il s'emploie à sans cesse dépasser dans la description suivante ; chaque nouveau personnage nous paraît plus chargé de malheurs difficilement explicable, chaque nouvelle procession, plus riche et plus exotique, et chaque princesse plus belle. On ne parle pas nécessairement ici d'une gradation, d'une amplification dans la surenchère : il se trouve simplement que chez Hamilton, il y a foule de références. Certes nous n'avons ici porté des exemples qui ne touchent qu'aux *Quatre Facardins*, cependant ces caractéristiques de surenchère mélangée se retrouvent avec évidence dans les autres contes de notre auteur. On notera cependant que le cas est quelque peu différent pour *Fleur d'épine*, ce conte entretenant certes un art du mélange par son aspect plurigénérique, mais dont la dimension de surenchère n'est pas si présente, l'auteur s'y attachant plutôt d'une part à décrire une belle histoire d'amour à cheval entre le conte merveilleux d'essence folklorique et la nouvelle galante, et de l'autre à ruer dans les brancards des codes du conte de fées à la façon des *Nuits*, le sous-titre de *Fleur d'épine* étant *La dernière nuit*.

Voici donc une part du fonctionnement des contes hamiltoniens mise au jour, et bien que le burlesque et l'effet comique ainsi dégagés soient les résultantes les plus visibles de ce fonctionnement à double moteur du conte, on ne saurait douter, au vu de l'impact de ces contes dans la troisième période du genre du conte de fées, que le divertissement n'est pas le seul effet produit par ces textes.

Du conteur au lecteur, dialogue au sein d'un conte

Après avoir constaté la densité des contes hamiltoniens pour ce qui est de la matière narrative, il nous apparaît évident de concevoir que l'abondance de cette matière répond à deux objectifs. D'abord, par cette surenchère et ce mélange, ridiculiser le conte de fées: « toute cette mode des contes est ridicule : Hamilton sait de quoi il

parle car il a lu les meilleurs et compris ce qu'ils tentaient »¹¹³. Ensuite, de par le mode de réflexion engendré par les méandres de ces contes, pousser le lecteur à s'investir davantage dans le texte pour en saisir le sens et comprendre le travail sur le genre qu'il opère. Car si Hamilton se pose en amuseur d'une élite mondaine composite (libertin, jansénistes, catholiques, etc.), il se révèle également penseur d'une forme nouvelle d'écriture. Et pour amener à cette compréhension tant du burlesque de ses contes que du travail sur la littérature auquel il se livre, Hamilton met en place une forme de dialogue dont il établit les règles.

Nous l'avons dit, Hamilton s'adresse au lecteur, en ce que celui-ci se voit dans l'obligation d'intégrer les références faites par le texte à d'autres époques/ genres littéraires/ récits pour espérer entendre le discours subversif que tisse le conte. Seule la compréhension des trois matrices de narration employées dans le texte et leur combinaison permet de saisir le burlesque, l'ironie et la pensée dégagés par le récit. Il s'adresse donc à lui par le biais d'un dialogue dans lequel il prend en compte sa voix. Car :

Lire un de ces contes c'est aussi entrer en dialogue avec une voix qui s'adresse à vous, et qui vous montre l'écouter, la réfléchissant, la questionnant, par l'intermédiaire de pactes énonciatifs inscrits entre tel narrateur et tel destinataire.¹¹⁴

Chez Galland la parole est réinvestie de sa puissance évocatrice par le pouvoir de narration et de mémoire culturelle déployé par la sultane conteuse, et l'orchestration du récit opérée par le conte; nous l'avons vu avec Todorov, l'acte de raconter retrouve sa richesse, il est la vie, il la donne, il la prend, et cette parole ne souffre pas d'interruption. Certes, le pacte narratif pourrait paraître semblable chez Hamilton : dans *L'Enchanteur Faustus* (« Cela fait, il supplia la reine de ne pas dire un mot tant qu'ils seraient sur la scène »¹¹⁵), dans *Zeneyde* (Il faut « vous imposer dès à présent un silence à l'épreuve de toutes les surprises »¹¹⁶), ou *Fleur d'épine* (« Si l'histoire que je lui conterai n'est plus extraordinaire que toutes celles que vous lui avez faites, il n'aura qu'à vous étrangler dès le lendemain, mais aussi qu'il vous donnera la vie en cas qu'il m'interrompe avant

¹¹³ Perrin Jean-François, *Contes*, Introduction aux contes d'Hamilton, p. 53.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 214.

la fin de mon récit »¹¹⁷). Pourtant ce n'est pas le cas, Hamilton posant ces interdits comme des tentations, des invitations à les franchir. Car chez ce conteur, le simple fait d'être lecteur ou auditeur est déjà une forme de prise de parole. Qui plus est, si l'on considère que la nymphe de *Zeneyde* répond aux questions de son auditeur avant qu'il ne les ait posées, et que Dinarzade n'a pour unique ambition que de faire intervenir le sultan dans son conte, on peut avancer qu'il y a ici une forme de co-énonciation, où le lecteur pose ses questions par le biais des acteurs du conte, Hamilton répondant aux interrogations de ses lecteurs presque avant qu'elles ne surgissent. Pour reprendre une formule particulièrement caractéristique de Jean-François Perrin, avec les contes d'Hamilton et leur façon de mêler réaction de l'écoute et parole qui énonce, nous sommes en présence d'une flatteuse imitation de Cervantès qui à sa façon « mont[e] ainsi en couple interactif récit et commentaire »¹¹⁸. Car c'est Hamilton qui met en évidence les ressources de ce procédé d'interruption/co-énonciation qui permet de par la mise en question du conteur, du récit ou du genre orchestrée de suspendre, altérer ou réorienter le cours du conte¹¹⁹.

Il est alors aisé de penser que tout cela vient d'une solide expérience des relations de société et se formule en une brillante poétique de la conversation, qui elle-même s'invente en poétique de l'énonciation pour aller par la suite influencer le grand persifleur de la troisième période : Crébillon fils. Lui-même en 1777 dira au baron de Besenval qui lui demande conseil quant à une méthode d'écriture : « Vous réfléchissez, vous connaissez le langage de la bonne compagnie. Vous savez l'usage du monde. Ecrivez comme vous parlez [...] Vous parlez bien, écrivez de même »¹²⁰. Si cette citation confirme le caractère puissamment conversationnel de la poétique d'énonciation de ces deux auteurs que sont Hamilton et Crébillon (de même que Marivaux et nombre d'auteurs de l'époque, la conversation mondaine apparaissant comme une sorte de régulateur général de toute forme de littérarité), elle rappelle également l'importance de connaître les usages du monde, d'être initié à un certain mode de communication en somme, pour écrire de cette manière. On est bien entendu alors en plein dans cette mode du persiflage en littérature telle qu'impulsée par Hamilton est amplifiée par Crébillon.

Voici donc comment s'agence cette mécanique du dialogue chez Hamilton : tout est cousu de faux interdits et vraies tentations à la parole, encouragé par les pactes

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 449.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁹ Perrin Jean-François, *Au temps où les oreilles parlaient*, in *Le Conte en ses paroles*, p. 181.

¹²⁰ *Le conte en ses paroles*, Préface, p. 14.

narratifs douteux et les interruptions arbitraires de personnages censés se taire, comme le sultan de *Fleur d'épine*, celui-là même qui annonce le Schah-Baham du *Sopha* de Crébillon. Aussi, le dialogue est sans nul doute un art de la conversation chez Hamilton, mais c'est également une incitation à la prise de parole.

Écriture du soupçon et persiflage littéraire

Nous venons de le dire, Hamilton entretient une relation étroite à ce style de parole et d'écriture qu'est le persiflage et qu'Elizabeth Bourguinat passe au crible. Sans vouloir résumer l'ensemble de son *Siècle du persiflage*, il est cependant utile de rappeler avec précision à quoi nous avons affaire. Lorsque Hamilton commence à écrire, ni le mot, ni la mode ne sont encore fixés, notre compte écrivain avec le style d'un courant qui en est encore à forger son expression, c'est une des raisons qui font qu'on le considère comme l'un des précurseurs de ce style. Mais puisqu'on lui consacre des traités et qu'il a épuisé des générations de lexicographes, c'est bien que le persiflage est une épopée en soi. Après de nombreuses recherches, excavations et comparaisons, il apparaît que le mot viendrait de Persiflès, héros éponyme d'un amphigouri, petite pièce de théâtre qui reprend les succès ou les pièces à la mode de façon burlesque. Mais ce n'est pas tant que le personnage principal soit un invétéré persifleur qui a popularisé le mot, c'est le contexte dans lequel il a été créé. Ainsi, *Persiflès, tragédie en cinq actes* écrite vraisemblablement vers 1732 par Nicolas Ragot de Grandval, ou Grandval père, aurait été popularisée par l'acteur principal de l'époque qui n'est autre que Grandval fils (François-Charles Ragot de Grandval), fort célèbre en son temps pour ses imitations des petits maîtres, à tels point que ceux-ci le prirent pour modèle.

Voici donc pour l'origine du mot et sa popularisation rapide au temps de Crébillon. Mais éludant toute conclusion hâtive, Bourguinat ne s'arrête pas à une définition trop vite faite qui consisterait à prendre le persiflage pour le « langage de Persiflès ». Elle recense les définitions à mesure de l'évolution du mot. D'abord repris par les petits-maîtres, il se rapporte de manière générale à dire n'importe quoi, la contrainte principale de ce genre de discours étant que celui-ci soit léger et élégant. Repris ensuite par les roués, la définition du mot s'oriente davantage dans une optique libertine de la parole : dominer, manipuler son interlocuteur. Autrement dit :

Dire à quelqu'un ou de quelqu'un des choses flatteuses d'une manière assez fine pour qu'il les croie sincères, et que les autres personnes qui les entendent sentent qu'elles ne sont que des ironies.¹²¹

Ou bien

Rendre quelqu'un instrument et victime de la plaisanterie par les choses qu'on lui fait dire ingénument.¹²²

Mais c'est la définition intermédiaire entre les deux sens des dictionnaires de Prévost (1755) et Littré (1869)¹²³ qui permet de comprendre le passage du discours sans substance et tout en ornements des petits-maîtres à celui tout entier accés sur la manipulation des rouages de la mécanique humaine des roués :

Railler quelqu'un par des raisonnements et des figures qu'il n'entend pas, ou qu'il prend dans un autre sens.

Le jargon des persifleurs n'est alors compréhensible que des initiés, ceux qui font partie de la *bonne compagnie*.

C'est sans doute ici que se situe la pratique du persiflage par Hamilton : comprennent ses contes ceux qui sont familiers des trois sortes de matrices de références avec lesquelles il jongle (historique, littéraire et stylistique), qui fréquentent la bonne compagnie et en pratiquent le langage. Mais si l'on prend en considération que le mot et ses définitions ne se fixent que bien après son intervention dans le champ, l'œuvre d'Hamilton nous apparaît alors dans toute sa modernité.

Voici donc comment Hamilton travaille la matière du conte : ayant lu les contes de Perrault et d'Aulnoy, il en a retiré et intégré la substance subversive qu'il déploie dans ses propres récits. Il retravaille la structure du conte à tiroir en ce que ceux-ci ne s'ouvrent plus seulement grâce à une démarche interprétative, il faut désormais avoir en mains certaines clés pour accéder à la signification. D'où l'écriture du soupçon que nous avons évoqué. Il s'agit de parvenir à identifier les connecteurs qui permettent de décoder le texte, et dévoiler les leurres installés pour tromper le non initié.

¹²¹ Définition issue entre autres du Dictionnaire de l'Académie (1835 et 1878) ; réf. in *Le siècle du persiflage* d'E. Bourguinat, p. 83.

¹²² Définition issue entre autres du Dictionnaire de l'Académie (1762 et 1798) ; réf. in *Le siècle du persiflage* d'E. Bourguinat, p. 83.

¹²³ In *Le siècle du persiflage* d'E. Bourguinat, p. 83.

Hamilton paraît donc être sur tous les fronts de la littérature de son temps et ses contes se révèlent de véritables creusets en ébullition, fourmillants de possibles. Constituée d'un travail sur les différentes matrices de références qui augmentent les possibilités interprétatives de contes déjà complexes, d'une recherche en profondeur sur la parole dans le conte et sa réception, qui donne logiquement naissance à une poétique de la conversation, et de la mise par écrit/ invention d'un langage qui se révélera incontournable au XVIII^e siècle, l'œuvre d'Hamilton nous apparaît dans toute sa modernité et sa densité. Et comme nous l'avons montré, cette présence sur tous les fronts a un impact important sur le lecteur et son rapport au conte, où chaque mot possède un sens latent, chaque action est sujette au soupçon et chaque lieu riche en réminiscence. Hamilton a d'une certaine manière atteint les buts de Perrault en ce que ses contes sont devenu un réceptacle de modernité, et que ce n'est plus leur attachement à un terreau national qui fait leur valeur, mais le laboratoire de la langue qu'ils incarnent.

II. Gueullette : pont entre rêve, réalité, conte et cadre.

C'est en 1732 que sont publiées *Les Sultanes de Guzarate*, et à son tour, ce recueil va marquer une révolution importante dans la manière de faire des contes. Hamilton a profondément modifié leur contenu en brisant les codes et règles et en déversant dans la matière du conte toutes les références historiques, narratives et stylistiques possibles et imaginables, en amenant également une nouvelle manière de dire le conte et de le lire, de par sa conception nouvelle des possibles de l'imagination du lecteur et par cette langue en devenir qui fait ses premiers pas en son sein.

Dans la préface de son recueil, Thomas-Simon Gueullette nous explique qu'il est bien conscient du point atteint par la matière du conte, à ce stade, inutile de biaiser, il n'y a plus grand choses à inventer, ou tout du moins n'a-t-il pas envie de le faire ou est-il conscient de ses limites. Cependant, si la mer des histoires, qui avait considérablement augmenté avec l'arrivée des contes orientaux, se trouve de nouveau tarie de nouveauté de par la surpêche exercée dans ses eaux, il n'en est pas de même de la structure dans laquelle on coule les contes. Le recueil, les récits-cadres, les contes à tiroirs : voilà la matière sur laquelle Gueullette porte sa créativité.

Alors, certes, Hamilton a-t-il déjà commencé à explorer cet espace : quand Facardin prince de Trébizonde conte ses aventures au Sultan Schahriar, il se révèle être un narrateur intra-diégétique, la frontière entre conte et cadre se trouve ici entaillée. Il y a bien évidemment d'autre exemple, notamment le bélier constamment interrompu par son géant de maître dans les histoires qu'il commence *in medias res* au grand déplaisir de ce dernier ; mais ces tentatives sont le plus souvent liées au travail sur le langage et les vertus de la parole auquel se livre notre cher comte. Gueullette de son côté s'attache à travailler exclusivement sur la structure et sur l'histoire du cadre, celle-ci ayant été le réel point de difficulté d'invention des récits de son recueil. Jean-François Perrin ne dit pas le contraire :

Dans la préface des *Sultanes de Guzarate*, Gueullette accorde volontiers avoir pêché sa matière dans la mer des récits ; en revanche, il se pique d'avoir apporté quelque chose dans l'invention des ses récits-cadre. Il a sans doute raison¹²⁴.

A nous donc de déterminer où se situe l'élément de nouveauté apporté à l'édifice et quel travail à son tour il réalise vis-à-vis de la figure du lecteur.

Car Gueullette ne prend pas le lecteur en compte de la même manière qu'Hamilton. Là où le premier défie son lecteur de retrouver son chemin dans un dédale de sens et de références, il semble que le second mette sur pieds un conte labyrinthique où chaque couloir communique avec les autres par un système de porte, ou plutôt de personnages communiquant. Mais le travail qu'il exerce sur le conte ne se limite pas à démantibuler la structure du recueil : Gueullette se livre également à un questionnement des notions de songe et de réalité, et par là, interroge le rôle de la fiction dans l'approche qu'a le lecteur des schémas du conte. Pour comprendre ce *tour nouveau à raconter* que l'auteur des *Sultanes* prétend amener par le biais de son récit, il nous faut donc nous pencher sur ces deux approches : le caractère de labyrinthe à portes du conte d'un côté, et le travail sur la fiction par le truchement de mise en questionnement des notions de rêve/réalité de l'autre.

¹²⁴ Perrin Jean-François, *Introduction aux Sultanes de Guzarate*, in *Contes* de Thomas-Simon Gueullette, à paraître chez Champion, 2009.

Promiscuité poreuse et porosité diégétique

D'une certaine manière, Thomas-Simon Gueullette se place dans la lignée d'écriture de Mme d'Aulnoy de par la manière dont il traite les rapports des contes et de leur cadre dans ce recueil. On se souvient de l'écriture en miroir de Marie-Catherine d'Aulnoy, où des contes se lisent dans le reflet l'un de l'autre, ou encore, dans ses recueils encadrés, quand l'histoire du cadre donne le ton pour lire et décrypter les contes qu'il enchâsse. Contes qui peuvent tout aussi bien se lire indépendamment du cadre mais dont on ne saura saisir le sens subversif en l'absence de celui-ci. C'est d'ailleurs pour cette raison que nombre de nouvelles éditions ayant saisi l'importance des récits-cadres cherchent à les republier avec les contes qu'ils sont censés enchâsser. Ainsi par exemple de la dernière édition des *Contes des Fées* de Mme d'Aulnoy établie par Nadine Jasmin¹²⁵. Mais revenons. La notion mise ici au jour chez d'Aulnoy est un travail de *promiscuité poreuse* qui s'effectue entre les contes et leurs cadres, où les contes sont « contaminés » par les contes ou cadres accolés. Cette notion est à notre sens une clé importante pour comprendre de quelle manière s'exerce la subversion dans l'œuvre contée de la comtesse.

Gueullette s'inscrit donc dans cette pratique d'écriture en ce qu'à son tour et à l'instar de d'Aulnoy il travaille la matière du recueil, et par la manière dont il fait également jouer dans son conte cette notion de promiscuité poreuse, mais il ne s'arrête pas là. Si Hamilton cherche à chambouler quelque peu les règles structurant le recueil, tel que l'a fait évoluer Galland avec sa traduction des *Nuits*, en faisant du prince de Trébizonde un narrateur intra-diégétique – d'autant plus qu'il place le conte des *Quatre Facardins* dans la lignée du cadre des *Nuits* pour faire davantage ressortir l'infraction – Gueullette en met les codes à bas avec le personnage de l'imam Cothro. Cet arbitre omniscient du déroulement du conte fait se placer véritablement le recueil dans une dynamique de *porosité diégétique*, en ce que contes comme cadre se déroulent dans le même espace-temps et qui plus est se contaminent et communiquent par le biais de Cothro et des mouvements du conte lui-même.

En ce sens, le conte commence à prendre la forme « romancée » (on parle ici d'une histoire d'un seul tenant et non pas d'un recueil encadré) que lui donnera clairement Crébillon fils dans son *Tanzai et Néadarné*, car bien que le récit soit

¹²⁵ Voir à propos de l'importance du récit-cadre les excellents travaux d'Anne Defrance et de Jean Mainil sur Mme d'Aulnoy.

constitué de souvenirs, d'histoires rapportées et de retours en arrière – parce que les narrateurs parlent d'eux et de gens présents dans l'assistance et parce que Cothroob fait en quelque sorte office de fil rouge – on reste sur le même plan diégétique. De cette manière, et par une reprise de cette technique des « hommes-récits » identifiée chez Galland, l'histoire des *Sultanes* est faite d'une seule pièce, car elle ne respecte plus le découpage hermétique conte/cadre observé dans les contes de la nuit. C'est là que se constitue le labyrinthe et c'est suivant cette métaphore que Cothroob nous apparaît en fil d'Ariane. Car ce personnage est présent et acteur considérable dans le récit-cadre : il conseille le sultan Oguz, use de ses pouvoirs pour ériger le palais, mène le ballet des arrivées des voyageurs et de la narration des histoires ; on constate ensuite au fil du conte qu'il est intervenu également dans les aventures que les personnages racontent, accomplissant des miracles et se constituant en adjuvant absolu.

Gueullette s'excuse de ne pouvoir ménager comme ressort dramatique final une « résurrection » du sultan Oguz. Or c'est là que se situe une partie de la prise en considération du lecteur : d'une certaine manière, lui et le sultan regardent par le même trou de serrure l'action se dérouler sous leurs yeux, le lecteur devenant une sorte de témoin des réactions des sultanes et des narrateurs qui se succèdent.

Interroger l'imagination

Dans *Les Sultanes de Guzarate*, Thomas-Simon Gueullette ne s'adresse peut être pas directement au lecteur, en ce que son usage du persiflage est beaucoup plus limité que celui qu'en fait Hamilton, ou plutôt plus discret ; mais son travail est d'une importance égale de par la réflexion sur l'imagination qu'il opère dans la lignée de Galland, ainsi que par le lien qu'il constitue dans la façon de concevoir le conte de Hamilton à Crébillon.

Car le but de l'auteur, hormis travailler la structure du récit-cadre, est d'amener une réflexion critique sur la fiction. On notera dès le départ un contrôle resserré sur la tendance au fabuleux déployée par le texte, par exemple dans les notes, qui se présentent en « garde-fou de l'imaginaire et guide de la lecture »¹²⁶. Cette mainmise sur le texte se justifie par le fait qu'au fil du conte Gueullette érige une forme de critique du faux merveilleux. On se retrouve alors dans une sorte de manuel de décryptage de

¹²⁶ Catherine Langle, *Conduire son rêve*, § 10, Revue Féeries.

l'écriture du soupçon, en ce que le texte ne s'ouvre pas concrètement au fabuleux tant que le lecteur n'a pas reçu suffisamment d'avertissement en vue d'exercer la vigilance de son esprit. Car si l'on suit Catherine Langle, auteur de l'article *Conduire son rêve* publié dans la revue *Féeries* et qui traite justement du problème sur lequel nous nous penchons, nous remarquons que le recueil des *Sultanes* développe un double projet d'écriture : d'une part inculquer au lecteur comment discerner une sorte de « bon usage de l'imaginaire », et d'autre part, refuser un imaginaire gratuit, encombrant dans son opulence ou religieux et donc à vocation compensatoire. Là se situe le travail exercé sur la dichotomie songe/réalité, Gueullette mettant en scène le songe en vue d'interroger le lecteur par rapport à une réalité du merveilleux, la réponse ne survenant qu'à la fin du conte.

Partant de ce postulat de critique du faux merveilleux, il apparaît alors curieux de remarquer deux choses dans le déroulement du recueil : dans l'avancée du récit, on constate qu'au début du recueil le merveilleux se fait plutôt sobre et discret, prenant soin de prendre des apparences de réalité. Ainsi le palais bâti par les pouvoirs de Cothroob prend presque autant de temps à se construire qu'une construction n'usant pas de magie :

Cependant, afin de n'être point suspect aux sultanes vos épouses, ni à vos sujets, il est nécessaire de donner à la construction de ce palais un temps suffisant pour ne pas faire connaître tout mon pouvoir¹²⁷.

Puis plus le conte avance, plus le merveilleux prend de place et se fait proéminent, jusqu'à une débauche finale qui voit un usage injustifié d'une fontaine de jouvence et autres surenchérissement fantasmagoriques. A l'inverse on constate une régression du romanesque vers le parodique, avec cet usage de plus en plus outrancier du merveilleux. Cet évident paradoxe est bien sûr à destination du lecteur : ce dernier ayant intégré cet usage parodique d'un merveilleux inutile, il lui donne de moins en moins de crédit.

Mais pourquoi cette mise en parodie complète du merveilleux ? Peut-être Gueullette, si fier de cette histoire si originale qu'il met en scène, cherche-t-il à ramener l'intérêt du lecteur vers la trame de l'histoire plutôt que vers ses ornements imaginaires. Il semblerait que cette hypothèse ne soit pas complètement fautive étant donné que pour Catherine Langle, « L'auditeur (le lecteur) fait l'apprentissage [...] d'une lecture fondée sur la jouissance de l'invention et de la virtuosité énonciative plutôt que sur l'adhésion

¹²⁷ Gueullette, *Les Sultanes de Guzarate*, éd. réalisée par Jean-François Perrin, p. 22.

imaginaire »¹²⁸. Mais pourtant l'imaginaire n'est pas constamment dans l'œuvre sujet à parodie, tout comme le romanesque perd parfois pied, alors où Gueulette veut-il en venir ? Il semble que l'on entre là dans le cœur de l'œuvre en ce que se fait jour un double jeu prononcé de la part de l'auteur : en se faisant à la fois professeur du bon usage de l'imaginaire et critique acerbe du merveilleux, Gueulette cherche à « réinvestir le merveilleux d'une puissance imaginaire féconde tout en le purgeant de certaines séductions aliénantes »¹²⁹. Alors certes, le projet est louable (et il serait faux de dire que Gueulette ne réussit pas avec brio dans sa déconstruction de l'imaginaire et du merveilleux), cependant ce double jeu ne laisse-t-il pas supposer un retournement de situation plus vaste de la part de l'auteur ?

Car nous sommes dans ce conte dans un jeu de dupes, où chaque groupe est la dupe de l'autre : les voyageurs le sont des sultanes et de Cothro, et les sultanes elles-mêmes de sont de l'imam magicien. Seul le lecteur, initié, semble pouvoir rire et se gausser de cette vaste supercherie qui met en évidence le conditionnement de ces esprits à accepter le merveilleux. Certes, ce même lecteur apparaît visé par le double dispositif sultan-imam qui structure le texte en tant que double entité omnisciente, cependant la fin du recueil montre le lecteur surpassé par Cothro, cet avatar de l'auteur : non seulement il est le seul protagoniste à être présent dans chaque conte en plus de l'histoire cadre, qui plus est, il orchestre le seul vrai merveilleux qui agit dans le recueil par la puissance de son anneau de Salomon – et nous retrouvons là cette porosité diégétique que nous avons évoquée plus haut : Cothro en fil d'Ariane unissant les histoires de ce conte labyrinthique en une unique diégèse – mais surtout Cothro montre-t-il sa supériorité par le renversement inattendu de la « morale » du conte qu'il opère : la chute de l'histoire devient une leçon de libertinage en quasi contradiction avec l'image de l'imam parfait construite par l'auteur au fil de l'histoire.

Une ouverture sur le libertinage

Cothro est donc le personnage central de ce conte autour duquel se tisse l'ensemble du récit-cadre. Gueulette nous le présente en effet immaculé, infaillible, sage, rusé et mesuré. Responsable en grande part de l'éducation morale des personnages

¹²⁸ Catherine Langle, *Conduire son rêve*, § 21.

¹²⁹ *Ibid.*, § 23.

au fil de leurs aventures, Catherine Langle le qualifie d'«avatar des fées éducatrices»¹³⁰. Il convient cependant de questionner cette fin hautement burlesque de par l'exagération du merveilleux mis en place à cette occasion.

En effet, le bilan fait du conte ne manque pas de soulever une certaine ironie. D'abord de par le caractère quelque peu absurde des parcours chevaleresques : les « chevaliers » ne réalisent aucune évolution, ils se contentent de faire démonstration de leur attributs intrinsèques et non sujets à une quelconque modification. Ensuite seules les femmes se voient contraintes de s'amender pour retourner au modèle prôné dont Gehernaz est l'exemple parfait. Ainsi, « Gueullette ironise sur les éthiques noble et précieuse et persifl[e], à l'occasion, l'*hubris* féminine »¹³¹.

Mais le principal retournement (magistral) opéré par le conte est sa fin où l'auteur semble jeter aux quatre vents les principes régissant le merveilleux qu'il a respecté jusque là. De fait, alors que chaque protagoniste a dû subir une aventure ou une épreuve (système certes parfois douteux comme nous venons de le voir) en vue d'accéder à une forme d'absolution, le sultan Oguz, qui n'a fait qu'écouter les aventures de chacun depuis sa cachette, se voit offrir l'accès à la fontaine de jouvence. On assiste là à un basculement complet du conte dans un merveilleux conventionnel. Mais ce n'est pas tant cela qui crée le retournement qui chamboule le conte : Cothro, qui jusque là est posé en gardien des valeurs morales et héritier de Salomon découvre son véritable visage de philosophe libertin en orchestrant la fin de cette manière :

Le stratagème inventé par Cothro révèle à Oguz toute l'indignité de sa dernière épouse, la préférée. Cothro le console alors par une leçon de scepticisme : « *le bonheur n'est que dans l'opinion* » (t. 23, p. 396) : Oguz peut en tirer une leçon de libertinage : il a réellement joui de Goul-Saba pendant quinze ans et la perte des illusions ne lui est pas fort couteuse.¹³²

Cette fin apparemment immorale se révèle en réalité comme le point finale de la maîtrise absolue d'un auteur sur son texte. En effet, Cothro, en tant que relais de l'auteur dans le conte, met en place une fin qui, certes, conclut le récit, mais ne le clôt pas. La facticité de cette fin relance alors la parole contée à son début, le récit à son commencement, et « sous couvert d'une intention morale sans cesse affichée par le

¹³⁰ *Ibid.*, § 34.

¹³¹ *Ibid.*, § 45.

¹³² *Ibid.*, § 47.

« sage » Cothrob, tout les démons du plaisir »¹³³ recommencent la danse sans fin de ce conte.

On a donc pu constater de quelle façon Gueullette traite à son tour le conte et l'approche du lecteur. Constructeur d'une nouvelle façon de structurer un récit, sa manière d'aborder le conte fonctionne plus ou moins en trois points : d'abord un travail en profondeur sur la pratique du récit-cadre, mêlant en cela l'influence des anciens contes à devisant multiples de Boccace, Straparole, Basile et la mise des contes et du cadre sur la même ligne diégétique ; puis une approche qui touche directement au travail sur le genre en ce que Gueullette tente de redéfinir les rapports du lecteur à la fiction, à l'imaginaire et au merveilleux ; enfin, une modification profonde de l'essence du conte par l'apport qu'il y fait de cette renversante « morale » libertine à nuancer cependant. En effet, le libertinage dont nous parlons ici n'est ni un libertinage à la Hamilton ou à la Crébillon : Gueullette met en place un libertinage « savant » où tout est affaire d'interprétation. Cette fin est tout autant un critique de la fin convenue des contes classiques qu'une ouverture philosophique libertine sur une vision hédoniste de la vie. Gueullette apporte sa pierre à l'évolution du genre, car il affine l'esprit du lecteur tout en prenant soin de le perdre dans un couloir de son labyrinthe à tout instant. Insufflant une logique de philosophie libertine dans un conte dont les frontières deviennent fortement perméables, il prépare l'arrivée de Crébillon deux ans plus tard avec son *Tanzai*.

La structure d'ensemble du recueil met en débat le rapport fiction/vérité d'une façon extrêmement concertée, autorisant à penser qu'il a sa place du point de vue de l'histoire littéraire, entre Hamilton et Crébillon, c'est-à-dire entre les deux moments clefs de la réinvention de la poétique du genre au XVIIIe siècle, en dialogue avec une sorte d'histoire profonde du genre romanesque en Occident¹³⁴.

* * *

¹³³ *Ibid.*, § 52.

¹³⁴ Perrin Jean-François, *Présentation aux Sultanes de Guzarate*, p. 3.

« Simple coquille vide au départ, *persiflage* devient alors un des mots clés du XVIIIe »¹³⁵. Car c'est bien de cela qu'il sera question dans la troisième partie. Si le ton employé par Gueullette n'est pas des plus subversifs malgré son travail novateur sur la façon d'écrire un conte, il n'en est pas de même pour Hamilton et Crébillon. En effet, tant pour le thème sous-jacent à leur œuvre que pour le ton qu'ils utilisent, on peut sans hésitation les qualifier de persifleurs, Crébillon en tête. Ce que cela sous-entend quant à cette problématique du rapport du lecteur à l'œuvre et à l'auteur, c'est qu'il y a à ce moment une réelle adéquation entre le conte et son époque. En effet, celui-ci se fait salon, tant par le ton employé, que les sujets débattus, pour l'invitation au débat en elle-même et pour cette notion de persiflage.

Ce terme met en effet en avant un élément important, c'est que le conte à partir de la troisième période se met à parler franchement au lecteur. Si le décor se plante toujours dans un orientalisme flou, on sait malgré tout parfaitement de qui l'on parle et de quelle façon. Ainsi l'expression écrite rejoint-elle l'expression orale. Crébillon lui-même conseille à ses correspondants « d'écrire comme ils conversent ».

En se basant sur l'analyse faite par Bourguinat, si Grandval, père et fils, ont inventé et popularisé le persiflage, Crébillon, dans sa peinture des mœurs de l'époque, l'a écrit. En mettant en place cette adéquation entre le conte et son époque, on montre bien que l'on compte sur la capacité du lecteur à décoder le texte. Dans le même temps, cela induit aussi un certain penchant pour l'élitisme : il faut savoir lire et pratiquer le langage et les manières de la cour et des salons pour comprendre les nouveaux contes.

Hamilton et Gueullette travaillent en ce sens et chacun à leur manière profondément la matière du conte, en changeant complètement les codes de contenu-matière et de contenant-structure. Crébillon, qui vient après, a lu leurs contes, et leur travail sur le genre ne lui a pas échappé. Reste à voir de quelle manière il prend en compte ce lecteur déjà bien malmené par nos deux précurseurs de son écriture.

¹³⁵ Bourguinat Elisabeth, *Le Siècle du persiflage*, p. 13.

Crébillon et les pièges du libertinage féérique : jeu de l'oie avec un ironiste.

Après l'apport par Galland d'une fertile mécanique du récit-cadre qui déverse l'étincelante matière contée des *Nuits* dans l'orbite de la littérature française du XVIII^{ème} siècle, après ce travail apporté sur la puissance du récit relevée par Todorov et sur la valorisation des possibles de l'imagination qui animent les contes ; après que le bateleur Hamilton ait mêlé au conte une densité vertigineuse de références nouvelles et anciennes et de matrices narratives représentatives d'une Histoire, d'un style ou d'un récit dans le but de créer de vastes distorsions narratives, après ce dialogue qu'il construit avec le lecteur dans le but de lui faire prendre conscience de cette voix propre qui lui est à portée de s'approprier dans le conte, après ce laboratoire d'un langage nouveau à esthétique conversationnelle et persifleuse qu'il développe dans son œuvre ; après cette déconstruction de la poétique du récit-cadre à la façon des *Nuits* par un Gueulette déguisé dans son conte en un imam dévideur d'un fil d'Ariane entre les parois désormais poreuses du conte, après son interrogation critique de l'imaginaire et un regard en avant sur une certaine façon de penser le libertinage... Voici venir Crébillon fils.

Aussi représentatif de la troisième période du conte de fées que Galland l'est de la seconde, le premier ouvrage de sa production contée ouvre officiellement la troisième époque. C'est donc en 1734 avec *Tanzai et Néadarné, ou l'écumoire, Histoire japonaise* que l'histoire littéraire place le jalon de commencement du troisième mouvement du genre du conte de fées. Viendront ensuite *Le Sopha, conte moral* en 1742 et *Ah quel conte ! Conte politique et astronomique*, en 1754. La liste des œuvres de Crébillon ne s'arrête bien évidemment pas là, mais ce sont ces ouvrages que notre ironiste écrit dans la suite du mouvement féérique ; nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux

deux premiers, *Tanzai* et le *Sopha*, chacun illustrant d'une manière différente le rapport établi par notre auteur au genre.

Crébillon arrive donc dans un moment de l'histoire littéraire où le conte oriental, quoique champ fort fertile, a déjà été considérablement labouré. Nous venons de le voir, Gueullette en dit lui-même que

Messieurs Galland et Pétis de la Croix [...] paraissent avoir épuisé la matière, et il semble qu'il n'y ait plus qu'à glaner après eux¹³⁶.

Mais son propos n'est pas de dépoussiérer la matière d'un genre dont par ailleurs, bibliophile averti, il a déjà tout lu ou presque : « La féerie et ses merveilles, les tours de ma mère l'Oye ou de Schéhérazade, Crébillon les savait par cœur : la lecture de *Tanzai*, du *Sopha* ou de *Ah, quel conte !* en convainc aussitôt »¹³⁷.

Crébillon nous apparaît surtout comme une des plus belles plumes du XVIII^{ème} siècle, un auteur aux multiples facettes à l'écriture aisée et changeante : Violaine Géraud analyse dans son étude *La Lettre et l'Esprit de Crébillon fils* sa facilité à manier la figure de l'ironie ; Elizabeth Bourguinat lui fait la part belle dans son *siècle du persiflage* ; et Bernadette Fort décrypte ses architectures vertigineuses dans son essai sur *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*. Crébillon se révèle donc ironiste, persifleur virtuose (nous y reviendrons) mais surtout comme un des principaux théoriciens du libertinage au XVIII^{ème} siècle, tant par rapport au comportement en société qu'au discours qui se tient en conversation ou de la pensée philosophique qui s'en dégage (*Les Egarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour*, 1736, *La Nuit et le moment ou les matines de Cythère : dialogue*, 1755 et *Le Hasard du coin du feu. Dialogue moral*, 1763 constituent déjà rien qu'à eux trois un véritable traité du libertinage). Il va donc sans dire que ces thèmes imprègnent fortement ses écrits et *a fortiori* ses contes.

Mais la question qu'il convient de se poser ici est de savoir de quelle manière ces thèmes travaillent la matière et le genre du conte de fées. On a dit plus haut que Crébillon déverse dans le conte la pensée du libertinage, il apparaît également que la pratique du libertinage est une des composantes de son écriture, enfin, dans la lignée de Gueullette, il apporte d'importante modification dans la manière d'écrire un conte : il

¹³⁶ Gueullette, *Les Sultanes de Guzarate*, p. 2, Avis au lecteur, in *Contes* de T.-S. Gueullette, à paraître chez Champion, 2009.

¹³⁷ *Tanzai et Nédarné, la réinvention d'un genre*, de Jean-François Perrin, in *Œuvres complètes*, T. I, Claude Crébillon, édition dirigée par Jean Sgard, Classiques Garnier, Paris 1999, p. 611.

convient de se pencher sur ce que tout cela induit dans le rapport du lecteur au récit ; autrement dit, en quoi la pratique du conte de fées libertin et de la langue féérique par Crébillon fils modifie la manière qu'a le lecteur d'aborder le conte ?

On empruntera trois pistes de réflexions pour analyser cette problématique. Ainsi nous pencherons nous sur la façon qu'a Crébillon de détourner le conte, tant pour le travailler en tant que conteur que pour y mettre en situation sa théorie en tant que penseur et philosophe libertin. Puis nous verrons comment la langue crébillonienne entreprend son rapport au lecteur dans une optique de joute persifleuse au travers du conte de *L'Ecumoire*.

I. Détourner le conte.

La chose n'est pas à redire, Crébillon est un ironiste, un auteur facétieux qui prend plaisir à jouer avec la langue et les mots. Mais dans ce cas, pourquoi écrire dans la lignée d'un genre qui descend de Perrault, d'Aulnoy et Galland ? On peut légitimement supposer que ce sont les travaux de Hamilton et Gueullette qui ont amené l'ironiste à se pencher sur ce genre, ces deux auteurs ouvrant à la volée les portes de la satire et du langage. On peut aussi supposer que ce sont les potentialités du conte de fées à créer des situations qui, bien qu'embarrassantes, se révèlent possibles par l'excuse du merveilleux. Et de fait, l'ironiste a compris que pour instruire (ou influencer) plus aisément, il faut distraire, d'une part, et d'autre part, que le postulat féérique en lui-même va justifier les situations plus qu'incongrues ou impromptues, délicates ou érotiques, voire gênantes que notre savant libertin va mettre en scène. En effet, au contraire de ses prédécesseurs, Crébillon ne se place pas dans une optique purement féérique vis-à-vis du conte : là où Perrault, Galland, Hamilton et Gueullette écrivent des contes, y mêlent réflexions sur le genre, critiques, travail sur le langage, il se trouve qu'à chaque fois, la base féérique a tout de même une forte importance pour le déroulement du conte. Chez Crébillon, cela diffère en ce que ses œuvres sont des récits sur lequel l'ironiste a greffé quelque marques représentatives du genre pour les faire passer pour tels. Alors certes, il use des mêmes matériaux, c'est-à-dire références à la matière écrite du genre, au corpus, aux structures archétypales (dons, épreuves, résolution) ; mais cela à des fins stratégiques : Crébillon reprend la matière féérique

pour en faire le véhicule de son discours. D'une certaine manière, on peut dire que jusqu'ici, Hamilton et Gueullette n'ont fait « que » travailler la matière du conte ; Crébillon la détourne pour en faire le théâtre de la représentation de sa langue (le persiflage) et de sa pensée (le libertinage).

Aussi, et découlant de ce postulat, pouvons-nous soupçonner son rapport au lecteur comme à double tranchant. D'abord, et parce qu'il est une des plus fines plumes de son temps, peut-on concevoir quantité de pièges et chausse-trappes à destination du lecteur, un jeu continu dans la lignée de Hamilton et Gueullette mais, disons-le clairement, en plus vaste, avec les nouvelles notions qui viennent s'y greffer (critique des mœurs, religions, politique, vastes réseaux de sens sous-tendant l'œuvre, strates multiples d'interprétations, etc.). Ensuite, et sans doute de façon plus subtile, de par sa volonté d'expliquer, d'exposer, de théoriser le libertinage et ses codes sociaux, Crébillon reprend-t-il un peu le rôle des premiers conteurs mais en en changeant quelque peu le discours car voulant cette fois instruire son public sur la pensée et les codes de conduite libertins.

Crébillon a saisi la leçon dispensée par Gueullette : pour écrire des histoires nouvelles dans le conte de fées, il faut une matière nouvelle ; or pour cela, il faut *penser* le conte autrement. Crébillon en change alors complètement la donne : ce n'est plus le récit qui est important mais la langue ; le cadre spatio-temporel peut rester un orientalisme flou et lointain, les situations et histoires de mœurs (car avec Crébillon il ne s'agit plus que de cela dans l'intrigue) deviennent quant à elles incroyablement contemporaines. Crébillon dépoussière radicalement le conte en le faisant basculer dans une époque où les dangers ne sont plus les dragons, les sorcières ou les tyrans, mais bien les gens les uns pour les autres.

Réécrire le conte de fées

En touchant au genre du conte de fées, Crébillon en propose donc une complète réécriture. Nous analyserons ici le conte de *Tanzai et Néadarné* qui se révèle davantage novateur dans sa forme que son cadet le *Sopha* pour lequel Crébillon choisit de revenir au recueil à la manière des *Nuits*, encore que, comme nous le verrons plus loin, ce conte également apporte sa révolution au genre. Chez *Tanzai* donc, cette entreprise de travail du genre trouve deux moteurs principaux et apparents : une structure du conte qui

apparemment fonctionne sur un mode binaire, le conte se découpant en deux parties, chacune focalisée sur un des membres du couple princier ; et une nouvelle manière de rédiger et découper le conte, celui-ci ne prenant plus la forme d'un recueil étant donné qu'il ne s'agit pas d'un récit-cadre enchâssant d'autres histoires indépendantes ou non, mais plus ou moins celle d'un roman, car nous avons alors affaire à une seule histoire suivant apparemment une seule intrigue centrale, le tout découpé en chapitres.

Crébillon exploite l'avancée binaire qui structure le conte afin d'opposer deux modèles : le conte classique avec un prince « charmant » caractérisé par une galanterie médiévale vétuste et une incapacité à se projeter et réfléchir par lui-même, et le conte « libertin » (ou tout du moins ce conte nouveau que Crébillon prétend écrire), incarné par la princesse et ses aventures dans la deuxième partie du conte. Certes, cette structure binaire n'est pas la seule à faire se mouvoir le conte mais elle offre l'opportunité de pouvoir montrer les limites du conte dit classique. De fait, notre prince Tanzaï qui apparaît si parfait et charmant dans la première partie du conte, c'est-à-dire celle qui relate ses « aventures », ou tout du moins son désenchantement, parce qu'il évolue dans un monde qui répond aux codes de construction du conte façon « première époque » et aux principes de manichéisme sur lequel son caractère est construit, se révèle gauche, borné, ridicule et stupide dans la deuxième partie qui prend en charge le désenchantement de la princesse (on reconnaît là le système de la double épreuve). Le cheminement de celle-ci l'amenant à devoir voyager sur des territoires inconnus (qui rappellent bigrement une carte du tendre certes en un peu plus corsée) et empreint de pensée libertine, le prince Tanzaï se retrouvant confronté à cet univers y montre ses limites.

Crébillon use donc dans sa première partie de quantité de « codes » et « réflexes d'écriture » de la première époque, essayant d'une certaine manière de redessiner l'horizon d'attente défini par Perrault, d'Aulnoy et les conteuses ; il active en réalité une ancienne matrice narrative afin de mettre le lecteur en confiance pour que celui-ci se laisse porter par le récit. Ainsi, le début du conte met en place une généalogie du royaume qui s'apparente au seuil du « il était une fois », le conte remontant alors dans un passé séculaire et impossible à identifier où « en ce temps là, les fées gouvernaient l'univers »¹³⁸ (notons au passage que cette formule permet de faire passer tout les événements sous la responsabilité des fées). On retrouve ensuite une scène

¹³⁸ *Tanzaï et Néadarné* in Crébillon, *Œuvres complètes*, t. I, p. 275.

caractéristique de don où la fée Barbacela dote le prince Tanzaï « de tout les avantages qui peuvent élever un mortel à la plus haute perfection »¹³⁹ en y ajoutant une condition pour contrecarrer une malédiction pesant sur le prince : celui-ci ne doit pas aimer avant son vingtième anniversaire sous peine d'« accidents » indéfinis. Bien entendu, il ne résiste pas, on convoque les princesses des pays environnants, Tanzaï choisit et épouse la belle Néadarné au terme d'un ballet assez cocasse qui se caractérise par une description de comportements des princesses et dames de cours :

Quand une de ces princesses avait trouvé une nouvelle façon de marcher, de se composer la bouche, ou de regarder, les autres, pour renchérir, devenaient louches, se faisaient remonter la bouche aux yeux ou prenaient la démarche du monde la plus ridicule¹⁴⁰.

Le mariage déclenche donc la malédiction prévue, qui en elle-même est déjà relativement surprenante, à la façon d'un anachronisme pourrait-on dire, puisqu'il s'agit d'affliger le prince d'impuissance ; et Tanzaï part donc pour se désenchanter en suivant les conseils de l'oracle du Singe divin. Sa guérison s'opère par le truchement de la hideuse fée Concombre, et là encore, il s'agit d'une épreuve classique puisque le prince se voit contraint de faire l'amour treize fois de suite à une vieille. L'épreuve est cependant ridiculement exagérée, Hamilton obligeant par exemple son héros Facardin qui subit la même épreuve à seulement tenir embrassée dans ses bras une vieille durant toute une heure¹⁴¹. Tanzaï « réussit » donc l'épreuve et revient au château de son père, s'apprêtant à jouir d'une seconde nuit de noce et donc de son épouse.

C'est à ce niveau du conte que commence la « deuxième partie », avec le basculement de la malédiction sur la personne de la princesse Néadarné que l'on découvre, à la manière d'une princesse enfermée dans un donjon, close dans son propre corps, lorsque Tanzaï annonce à son roi de père que « la porte des plaisirs est murée »¹⁴². Commence alors la résolution de la deuxième épreuve du conte qui se présente comme une sorte de reflet inversé de celle du prince. Les règles changent, on passe d'un conte dit classique à un conte « libertin » qui met en évidence les manques de Tanzaï et les capacités ignorées de la princesse. Certes on retrouve plus ou moins les mêmes épisodes : malédiction, oracle, départ pour le désenchantement,

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 280.

¹⁴¹ Hamilton Antoine, *Les quatre Facardins*, in *Contes*, p. 557.

¹⁴² *Tanzaï et Néadarné* in Crébillon, *Œuvres complètes*, t. I, p. 342.

désenchantement effectif par une épreuve sexuelle ; mais la structure binaire de reflet inversé fait que le lecteur ne peut s'empêcher de comparer les deux sortes d'aventures, leur proximité diégétique et textuelle ne faisant qu'accentuer les ruptures et disparité entre les deux systèmes de pensée sur lesquels se base la narration.

Cette proximité diégétique est par ailleurs le deuxième point qu'il nous faut aborder : Crébillon présente ici le conte sous un aspect d'écriture nouveau, une sorte de précurseur de la forme romancée, dans la lignée directe de Mme d'Aulnoy. Le texte se présente en effet comme un conte, mais n'en prend pas la forme d'usage : ici, au sens formel, pas de récit-cadre, de système de recueil, ou de contes accolés, mais une histoire, longue, complète, et qui ne semble porter en elle qu'une seule intrigue. Il apparaît alors que Crébillon ambitionne de questionner plus profondément les rapports récit / cadre en faisant tomber la dernière barrière visible : cette démarcation formelle et typographique entre conte et cadre.

Car bien que le conte se présente d'un seul tenant, rythmé uniquement par la succession des chapitres, il est permis de penser que, fidèle à lui-même, l'ironiste reste subtil, et conserve encore quelques traces de cette frontière, mais selon un point de vue sensiblement différent. Nous l'avons dit, il est peu probable que Crébillon s'essaie gratuitement à la pratique du conte de fées. Ce genre offre cependant d'énormes potentialités narratives de par le contrat d'énonciation qui le caractérise : en féerie, tout est régi par la magie, le surnaturel et les fées, donc tout est possible ; cela permet ainsi à Crébillon de mettre en scène les situations « inconvenables » nécessaires pour démontrer ses théories du libertinage. Le « cadre » est donc ici constitué par un conte bâti sur des structures éculées, le « récit » étant ces situations pleines de sel où le libertinage trouve toute liberté pour se raconter.

A partir de ce postulat, il convient de délimiter où est le cadre, et où est le « conte ». Il y a quatre séquences que l'on peut identifier formellement comme encadrées : les deux nuits de noces et les deux épreuves. Les épisodes des nuits de noces rappellent la structure du récit encadré de par la manière dont elles sont traitées : les époux se retrouvent isolés dans leur chambre, et ne pouvant consommer leur mariage échangent des propos quant à la consommation du mariage, l'acte sexuel et les sentiments. Les épreuves disposent d'un encadrement plus net et plus « classique » : pour en atteindre le lieu, il faut parcourir une longue distance et traverser un obstacle – un cousin géant fera parcourir les airs à Tanzaï pour le mener à l'île des Cousins et Néadarné traversera un lac sur un bateau pour parvenir à l'île Jonquille – cela comme

pour montrer que l'on est passé d'un univers à un autre, le passage par l'eau étant un truchement vers « l'autre monde » dans la logique médiévale, et les îles, des lieux mystérieux où tout est possible. Les lieux des épreuves sont donc démarqués par la géographie, le surnaturel, et la population. En effet, l'île des cousins est peuplée de cousins, chouettes et autres animaux, et l'île Jonquille, d'humains à peau jaune, cela suppose donc des peuples étrangers aux coutumes étrangères, voire libertines, au vu des chefs de ces îles, Concombre et Jonquille.

Nous sommes donc face à deux manières de réécrire le conte : la structure binaire simple d'opposition, et le conte entier, chacune de ces formes rappelant comme nous venons de le voir, la structure du récit-cadre. Mais la forme utilisée par Crébillon s'en éloigne suffisamment, comme nous allons le voir, pour désorienter le lecteur.

Un théâtre du libertinage

Une autre particularité du conte à la Crébillon est donc cette présence du libertinage et d'une écriture à la manière de la nouvelle galante. Nous l'avons dit, le conte, chez Crébillon, devient un théâtre du libertinage, en ce que la caution d'évènements merveilleux lui permet de mettre en scène les situations propices à la démonstration de ses théories. Le parfait exemple de la prolixité que l'union de ces deux genres engendre est le *Sopha*. Seuls deux points permettent de ranger ce conte *moral* dans la catégorie des contes de fées : d'abord le sultan Schah-Baham se trouve être le petit-fils de la sultane-conteuse des *Nuits*, ensuite l'ensemble du conte est bâti sur un surnaturel mi-religieux, mi-féérique, le narrateur Amanzaï déclarant que toutes les aventures qu'il raconte sont issues des voyages qu'il a accompli au travers de la mort par métempsychose, suite à une condamnation du dieu Brama. Contraint de se réincarner en sopha jusqu'à ce que deux jeunes êtres purs se soient donné leurs prémices sur ses coussins, le conte ironisant sur la rareté de cette condition, le sopha-Amanzaï dispose d'un très long temps pour, voyageant de sopha en sopha, découvrir les tréfonds licencieux de l'âme humaine lorsque ces mêmes humains se croient en privé.

Mais pour *Tanzaï* le fait que l'usage du licencieux soit fait à l'intérieur du conte trouve une autre logique : camouflé dans un conte de fées aux allures classiques de prime abord, le licencieux ne peut que surgir, créant alors une forme de crise figurale.

Cette notion, telle que décrite par Laurent Jenny, se conçoit comme une « forme irruptive de l'événement » qui « se produit sensiblement à partir d'une tension esthético-sémantique »¹⁴³. On assiste donc dans cet événement à un réaménagement des valeurs linguistiques, un bousculement du français qui pour Jenny est devenu « un champ mouvant de virtualités expressives dont certaines sont devenus des règles d'usage »¹⁴⁴. D'où l'importance de cette notion de figural pour l'évolution de la langue, car, « à chaque occurrence du figural, la parole recommence, elle doit être réinventée de fond en comble dans sa nécessité et dans sa forme ». En somme, « il suffit qu'un locuteur et son destinataire aient, pour des raisons absolument contingentes (distance historique, éloignement social), deux représentations de la langue divergentes pour que le discours de l'un soit d'emblée figuralisé par l'autre »¹⁴⁵, la crise figurale s'opérant quand un réel bouleversement de la langue intervient et fait tension.

Ici, le locuteur c'est Crébillon et le destinataire, son lecteur, et les deux formes de langages en présence, le conte de fées et la nouvelle galante et libertine. Là est le coup de génie de notre ironiste : isolé dans un « cadre » de conte de fées, le libertinage comme « récit » ne peut apparaître que comme un surgissement, et est donc reçu en tant que tel par le lecteur, ce qui donne un certain poids au discours de l'auteur. C'est également l'établissement de cette situation qui permet à l'auteur de s'appesantir sur les scènes galantes, la résolution de celles-ci étant inséparable de la résolution du conte : que Néadarné de flanche pas, et le conte ne trouve pas sa fin.

Mais certes, l'esprit libertin du conte imprimé par Crébillon ne se limite pas à la chambre des noces et aux lieux des épreuves. Ainsi, en décrivant la cour de la capitale de la Grande Chéchianée, c'est autant de petits-maîtres et de dames libérées qu'il nous présente. On peut également trouver chez Crébillon une grande modernisation de la figure de la fée : celle-ci se sexualisant, elle devient vecteur de désir, en plus que de nécessité.

Cet esprit du libertinage trouve également sa place dans cette « bipolarisation du conte » dont nous venons de parler. En effet, Crébillon n'oppose pas seulement deux formes de conte, mais deux genres, le masculin et le féminin, et deux façons de penser. Ainsi Tanzai, au-delà de représenter une entité du conte classique et de ses topos, incarne le genre masculin et ses défauts. Présenté comme une fusion de ces deux

¹⁴³ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, ed. Belin, 1990, p. 26.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

notions, Tanzaï montre les limites du conte : l'impossibilité de la projection hors de soi. Car ce qui est demandé à Tanzaï dépasse le cadre du conte de fées classique pour entrer de plain-pied dans le conte libertin crébillonien: on parle dans le texte de compréhension sensible et spirituelle de l'autre. Aussi n'est-ce pas pour chercher un remède à son absence de virilité que Tanzaï est poussé à partir par le « Destin », mais pour découvrir, s'il le peut, une compréhension du Féminin, de Néadarné, de l'Autre en somme, au travers du corps abîmé, flétri et nauséabond de Concombre.

Néadarné est dans la même logique de mise en avant du libertinage, mais à l'opposé du prince qui en est le faire-valoir, elle en est le sujet d'expérimentation : Néadarné est la princesse qu'il faut convertir. Celle-ci se montrant plus sensible que le prince et apte à la représentation, elle saisit l'implication des épreuves et se révèle perméable à la philosophie libertine. Car Crébillon, s'il en fait le point de dénouement de l'enchantement, ne se concentre ni sur le corps, ni sur le sexe, mais bien sur l'esprit : Néadarné apprend de ses maîtres non le libertinage physique, ni non plus ses codes dans la société, mais un libertinage de l'esprit, une tournure du raisonnement et de la réflexion qui apporte la souplesse nécessaire à la vertu pour composer avec la conscience. Pour illustrer avec pertinence la vision du libertinage chez Crébillon, on citera Roger Laufer :

Le libertinage vrai, qui n'est ni bonnes fortunes, ni vulgaires coucheries, est la volonté de domination sur autrui¹⁴⁶.

On aura donc compris l'importance du libertinage dans ce conte, ou de ce conte dans le libertinage.

Voici donc les grandes lignes de l'écriture crébillonienne par rapport au conte de fées : une révolution de la narration et le bouleversement du récit par la pensée libertine. On peut donc bien dire que d'une certaine manière, Crébillon réécrit le conte en ce qu'il fait basculer sa forme vers le genre libertin. Mais ce changement de forme s'accompagne également d'une complexification radicale du contenu : il ne s'agit en

¹⁴⁶ Laufer Roger, *Style rococo, style des Lumières*, José Corti, 1963, p. 139. (Citation in *Le siècle du persiflage* d'Elizabeth Bourguinat, p. 104).

effet pas seulement pour le lecteur d'interpréter un sens en usant de l'imagination, ou de saisir des références, mais bien d'intégrer de nouvelles règles du jeu et d'énonciation.

II. Exprimer les sens : une mise en difficulté du lecteur.

A la lecture de *Tanzai et Néadarné*, on se rend bien compte que Crébillon ne se contente plus du jeu de cache-cache – certes déjà complexe à sa manière – opéré par Gueullette et Hamilton : il met volontairement le lecteur en difficulté pour le pousser à évaluer toutes les probabilités et les potentialités de sens. Il use pour ce faire de divers « moyens » : en reprenant par exemple le burlesque exploité par Hamilton pour forger cette écumoire si importante, encombrante et incongrue. Ecumoire qui cristallise nombre de clés signifiantes en elle que l'auteur met le lecteur au défi de décoder. Car à la façon du *Cothrob* de Gueullette, l'écumoire est transdiégétique ; on peut également la considérer comme transgénérique, en ce que plusieurs genre littéraire se mélangent dans son sillage, et transgenre en ce qu'elle atteint le prince et la princesse, et plus trivialement, pour son manche phallique et sa cuillère trouée. Il mêle à cela plusieurs genres d'écriture : dialogue, plagiat, satire, critique, conte, etc. Tout cela conduit à la mise au point d'une réelle « architecture » du conte où les différents sens s'échelonnent en strates que le lecteur se doit de décrypter, décortiquer une à une.

Car si *Tanzai et Néadarné* a si profondément marqué la littérature de l'époque lors de sa publication, c'est bien que ce conte amène, hormis son aspect formel novateur, une façon différente de traiter le conte et son rapport au lecteur. Dans la lignée de notre étude, il faut nous interroger sur la place de ce lecteur dans ce « nouveau conte de fées » ; certes, Crébillon change la donne, mais à la manière de Hamilton qui écrit pour une société de *gens de qualité*, l'ironiste écrit pour un public, car ainsi que nous le dit Jean Sgard dans sa biographie, Crébillon aura toute sa vie durant cherché la reconnaissance des nobles et des puissants, et essayé de se faire admettre en leur monde. Aussi Crébillon, également et en partie dans cette logique de divertissement à l'instar de Hamilton, écrit *pour* un public.

Tanzai et Néadarné, quand l'auteur prend la parole

En 1734, bien que le champ soit aménagé par Hamilton et Gueullette, *Tanzai et Néadarné ou l'écumoire, Histoire japonaise* est un surgissement, une œuvre qui va frapper la conscience collective. Les raisons de ce succès sont multiples, mais on peut y compter sans aucun doute le parfum de scandale qui accompagne l'œuvre et vaudra à l'auteur d'être embastillé. En effet, ce conte est le premier à faire aussi ouvertement une si vaste critique de la société, qu'elle soit du pouvoir, des mœurs ou de la religion. Le conte vaut aussi naturellement pour le caractère licencieux qu'il développe. Mais tout ce que Crébillon met en place dans son texte est, à n'en pas douter, à destination du lecteur, reste à savoir de quelle manière ce dernier l'appréhende. En effet, nos recherches nous montrent que Crébillon est réputé pour laisser au lecteur une vaste marge de manœuvre. Si cette assertion n'est pas fausse, elle est à notre sens loin de refléter la situation d'énonciation dans laquelle se place Crébillon vis-à-vis de son lecteur.

Ainsi, bien que les critiques que nous avons pu aborder soient relativement homogènes sur la question de la liberté de sens laissée au lecteur par Crébillon – autrement dit, chaque fois que l'on parle de conte à tiroirs, de machine à rêve dont chaque lecteur fait fonctionner des rouages différents, ou encore d'une structure généalogique de l'œuvre qui fait que la vérité appartient au dernier lecteur – il nous semble intéressant de mettre en question cette conclusion généralement admise. Et si cette « liberté de choix du sens » laissée au lecteur n'était qu'une facétie supplémentaire de notre ironiste?

Pour intervenir sur cette question, nous pouvons déjà constater l'usage que fait Crébillon du féérique dans ce conte. Il nous apparaît en effet que notre ironiste, loin de se contenter de remettre en question les bases du conte de fées traditionnel, recrée son propre monde féérique et, usant de la structure qu'il lui accole ainsi que des nouvelles possibilités des personnages qui le peuplent, le fait fonctionner comme un prisme réducteur et surtout jugulateur du sens.

On peut déjà se pencher sur le rôle prépondérant des personnages féériques. On constate en effet à la fin de l'ouvrage que les fées ne sont pas les agents du destin mais au contraire le bâtissent de toute pièce en orientant la lecture. Ainsi le conte apparaît comme le champ de bataille des deux puissances féériques majeures que sont le génie

Jonquille et la Fée Barbacela. De plus les personnages féeriques sont chez Crébillon caractérisés par leur évolution : la fée est ici plus sexuelle, désirante et intéressée, elle n'est plus soumise au destin, et donc à la divinité, mais à son propre arbitrage. Et ce sont ces mêmes fées et génies imprégnés de philosophie libertine qui jalonnent le conte et guident les protagonistes : que ce soit Concombre qui fait passer l'épreuve à Tanzaï, Moustache qui réalise une part de l'éducation de Néadarné, Cormoran qui, bien que peu présent s'illustre en petit-maître, Barbacela et Jonquille, détenteurs des rênes du conte et « roi » et « reine » de cours délurées. Et c'est par ces mêmes fées que le lecteur, ne pouvant manquer de s'identifier au couple princier, est « éduqué » à la philosophie libertine.

En tant qu'objet féerique, l'écumoire joue également un grand rôle, de par sa qualité de clé du conte : tant outil de la malédiction que de la rédemption, il joue un rôle sur toutes les strates de l'interprétation. Objet androgyne pour sa réunion du masculin et du féminin, objet culinaire aux applications littéraires pour la cuisine des sens qu'il opère dans le conte, objet magique pour son action sur les protagonistes, Yves Citton le qualifie de « fulguration pleine de mystère »¹⁴⁷. Clé maniée avec dextérité par l'auteur, on le comprend bien, et qui permet de conserver un certain contrôle sur le conte en reliant les protagonistes : Barbacela en fait don, elle se fixe sur le phallus de Tanzaï, celui-ci la fait avaler à Concombre, le prêtre Saugrenutio fera de même à la fin du conte, la fée Moustache use de la malédiction que l'objet inflige à Néadarné, enchantée à son tour, et Jonquille se doit de désenchanter la princesse. Tout est lié sous la plume de l'auteur.

Mais au-delà de tous les artifices de la féerie et de la littérature qui sont autant d'outils qu'utilise l'auteur pour juguler le sens, ses propres interventions dans le conte sont pour beaucoup dans notre questionnement sur cette liberté laissée au lecteur. Il nous apparaît que ces interventions se déclinent de deux manières: par les titres de chapitres d'une part, et par les interventions insérées dans le récit d'autre part.

De fait, les titres peuvent être vus comme des interventions, du point de vue où ils semblent s'adresser directement au lecteur (livre Troisième, chapitre II « Qui fera bailler plus d'un lecteur »). On peut ainsi les considérer comme des paliers de la lecture, en ce qu'ils sont également des vecteurs de la pensée de l'auteur. On peut ainsi trouver,

¹⁴⁷ Citton Yves, *Impuissances, défaillances masculines et Pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Aubier, 1994, p. 26. (Citation in Crébillon, *Œuvres complètes*, t. I, Dossier critique, p. 621).

par exemple: Ch. XI, *Évènements peu intéressants; Conseil assemblé; à quoi il sert*; Ch. XV, *Comme quoi l'on se trompe à ce que l'on imagine*; Ch. XVIII, *Le moins amusant du livre* (Livre Second); Ch. V, *Intéressant s'il est bien traité*; Ch. VII, *Où l'on verra entre autres choses combien la musique a dégénéré* (Livre Troisième); Ch. XIII, *Où le Lecteur lira des choses qu'il prévoit depuis longtemps* (Livre Quatrième). Ces titres dénotent non seulement une adresse au lecteur, mais qui plus est sentons-nous percer une direction dans chacun d'eux, certes légère, mais réelle. Quand par exemple, d'emblée les *évènements* sont jugés *peu intéressants*.

De plus, l'ironie qu'ils véhiculent et dans laquelle ils s'inscrivent rappelle qu'ils sont partie intégrante du contrat d'ironiste tacite qui existe entre Crébillon et son lecteur, contrat analysé par Violaine Géraud. Ce qui nous amène à constater qu'il est de l'ordre de la forte probabilité que ce contrat s'inscrive dans la même lignée d'influence sur le lecteur que les interventions de l'auteur, et ce en tant que « rouage » de cette vaste « mécanique ». N'a-t-il pas en effet pour but d'instaurer une sorte de climat de confiance entre le lecteur et le conte qu'il a sous les yeux? Cette « confiance » instaurée serait alors un artifice de plus de la part de notre auteur afin de duper son lecteur. Et ce n'est pas un hasard si nous échafaudons ici une métaphore « mécaniste » du conte; de fait, Jean-François Perrin nous parle d'un « dispositif narratif »¹⁴⁸, Jean Sgard d'une « machine à faire rêver »¹⁴⁹ et Claude Labrosse d'une « machine narrative »¹⁵⁰. Tout ceci nous pousse à concevoir comme se dégageant du conte de l'écumoire une *mécanique réglée du sens*. Elizabeth Bourguinat nous parle également de l'impact de la notion d'homme-machine chez les libertins, et de cette capacité aiguisée de percevoir les rouages de leurs interlocuteurs chez les maîtres libertins que sont Merteuil ou Valmont chez Laclos. En ce sens il n'est pas impossible de considérer que le récit de Crébillon peut se concevoir comme un « conte-machine ». Cette hypothèse est accentuée par la structure de jeu identifiée par Jean Sgard dans le conte: de fait, un jeu se base sur des règles, surtout si, en l'occurrence la partie se joue face à un ironiste consommé. Cependant ici, il est clair que les règles sont fixées par Crébillon, et s'il fait mine parfois de prêter les dés au lecteur, nous pouvons aisément nous figurer que ceux-ci sont « pipés ».

¹⁴⁸ Crébillon, *Œuvres complètes*, t. I, Dossier critique, p. 619.

¹⁴⁹ Jean Sgard, « Allégorie d'une écumoire », dans *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle. Une poétique expérimentale*, p. 146.

¹⁵⁰ Claude Labrosse, « Crébillon, les fées et les signes », dans *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle. Une poétique expérimentale*, p. 105.

Les interventions de l'auteur insérées dans le texte fonctionnent quant à elles à la manière d'une gradation. Nous l'avons dit, le conte se découpe en deux parties, la première respectant, ou presque, les structures classiques, la deuxième s'amusant à les saper avec enjouement. On peut constater que les interventions de Crébillon dans la première partie sont relativement rares, et sans grande conséquence sur la lecture.

Dans la deuxième partie cependant, non seulement les interventions sont bien plus nombreuses, mais également bien plus radicales. Cela commence avec le fait que Crébillon décide arbitrairement qu'il est temps d'abrégé le récit, ainsi le ton change et la vitesse s'accélère, comme pour nous faire comprendre que l'introduction s'achève ici et qu'il est temps d'entrer dans le vif du sujet: « Il est peu important de dire comment le reste de ce jour se passa »¹⁵¹.

Et au fil du texte, et quoiqu'ambiguës, ses interventions se clarifient dans leurs intentions. Aussi, quand notre ironiste déclare qu'« on verra dans les chapitres suivants s'il [Tanzäi] avait tort de s'alarmer »¹⁵², nous comprenons aisément que Tanzäi a effectivement des raisons de s'alarmer. Non seulement la phrase n'est pas dénuée d'un accent « prophétique », mais qui plus est, sa structure d'inversion apprend bien au lecteur ce que Néadarné va devoir affronter; d'où d'ailleurs, et c'est en cela également que l'on peut parler de paliers et de mécanique réglée du sens, le titre du Chapitre XIII du Livre Quatrième *Où le Lecteur lira des choses qu'il prévoit depuis longtemps*.

De fait, la lecture est en général anticipation, et Crébillon joue sur cette capacité du lecteur du point de vue où il oriente celle-ci. Le sens étant policé par les interventions dans le texte comme par les seuils, la « liberté » de lecture et d'interprétation du texte en est considérablement amoindrie.

Persiflage et contes de fées.

Cependant Crébillon ne peut se permettre, de par le type de langage et d'énonciation dont il use dans son conte, de bloquer les portes du sens et de verrouiller le texte. En effet, Crébillon ironise, Crébillon *persifle*, et pour que ce type de langage fonctionne, un public complice est nécessaire. On comprend donc que Crébillon ne

¹⁵¹ *Tanzäi et Néadarné* in Crébillon, *Œuvres complètes*, t. I, p. 374.

¹⁵² *Ibid.*, p. 380.

puisse enfermer son lecteur sur une seule route de sens au risque de se l'aliéner. Il y a cependant une condition à cette liberté : pour naviguer dans le texte Crébillonien, il faut pratiquer sa langue. Ainsi : « Ceux qui ne sont pas initiés au persiflage ne le comprennent pas, ou ne comprennent pas qu'il n'y a rien à comprendre en se couvrant ainsi de ridicule »¹⁵³ ; car « Tout les propos du persifleur sont désormais à double sens »¹⁵⁴.

Il nous faut d'abord rappeler un aspect historique qui fait que le lecteur est de toute façon accepté dans le conte. Quand Crébillon écrit, certes le nom est fixé, mais la définition se cherche encore elle-même, de même que la langue est en débat ; pour cette raison, la communauté littéraire se livre à un immense dialogue en vue de mettre sur pieds un début de structure. Un peu à la manière, soi dit en passant, des premiers conteurs lors de la recherche de codes et d'un horizon commun pour donner une assise au genre.

Mais c'est surtout le fonctionnement même de cette langue qui caractérise la relation au lecteur de Crébillon, car elle est à double tranchant. En effet, le persiflage, outre son fonctionnement énonciatif qui mêle ironie, hypocrisie et art de la langue, inclue une condition impossible à éviter : pour pratiquer le libertinage, il faut trois entités : le persifleur, le persiflé, et le public. Le premier persifle, le second entend le sens apparent des propos du persifleur et le troisième, complice du premier de par l'énonciation, comprend leur sens caché. Nous sommes ici face à une structure ternaire, d'autant plus particulière qu'elle peut s'appliquer en différé :

Même lorsque le persifleur et le persiflé sont en tête à tête, le public est toujours présent, ne serait-ce qu'en « différé » ; les persifleurs n'ont rien de plus pressé, après avoir persiflé quelqu'un, que de faire savoir à leur acolytes de quelle manière ils s'y sont pris ; d'une certaine façon, le persiflage n'aurait pas de réelle existence sans ce projet de récit ultérieur à un public¹⁵⁵.

Ainsi Crébillon écrit pour un public, un complice différé qu'il ne peut ignorer ou enfermer dans un sens verrouillé. Cependant, nous l'avons dit, cette notion est à double tranchant. En effet, si Crébillon se doit de respecter le « pacte du persifleur », rien ne l'oblige à faciliter la tâche de décryptage à son lecteur. Car même si

¹⁵³ Bourguinat, *Le siècle du persiflage*, p. 83.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

Les lecteurs du XVIIIème siècle étaient familiarisés avec la notion de persiflage [et qu'] ils savaient remarquer les petits détails qui le décelaient ;

Crébillon dissimule les indicateurs du sens sous des leurres, et force son lecteur à s'investir dans le conte pour en saisir la substance dans une démarche où le défi n'est pas absent.

Ainsi, malgré la relation de complicité qui unit de fait l'auteur à son lecteur, Crébillon ne peut s'empêcher d'ajouter un aspect de joute à la lecture de son conte : ne le comprennent que ceux qui parviennent à le comprendre. C'est-à-dire en dévoilant les leurres, en désactivant les pièges de sens pour accéder aux autres significations qui sont, comme nous le savons, nombreuses dans ce conte.

Le Sopha, récit synthétique et manifeste du conteur.

La question reste de savoir ce que raconte ce conte qu'est le *Sopha* quant à la relation qu'entretient Crébillon avec son lecteur. Car on le constate lors de la lecture, ce conte n'utilise absolument pas les mêmes ressorts narratifs que *L'Ecumoire*. On pourra même le qualifier dans la comparaison avec son aîné de « féériquement sobre ». On l'a dit, l'aspect féérique de ce conte ne se retrouve que dans deux points : la filiation à Shéhérazade par son petit-fils de Sultan et par la structure narrative semblable au *Nuits* d'une part, et d'autre part pour cette dynamique de voyage entre les contes par métempsychose.

D'un certain point de vue, ce conte semble également faire une sorte de synthèse du genre féérique : ainsi Crébillon reprend la forme du recueil à la manière des *Nuits*, l'hommage est fait par la succession en jour, car ce système de fonctionnement s'adapte plus au ballet de mise en scène des différents couples/trio/quatuors et de leurs mœurs. Les exemples s'enchaînant comme autant de contes et le modèle étant extensible, Amanzaï avouant avoir omis volontairement les contes « les plus ennuyeux ». On trouve également un narrateur transdiégétique, une réflexion sur le rapport fiction-réalité comme chez Gueullette (du fait de la métempsychose à répétition que nous conte le narrateur : est-ce réel puisqu'il est présent pour le raconter ?), un regard caustique du comte Hamilton sur les individus (on retrouve ainsi en Schah-Baham une réminiscence du Schahriar d'Hamilton).

Ce conte se pose également en manifeste du conteur pour l'image que Crébillon en donne dans son conte : Amanzaï a la haute main sur le déroulement de son récit, le conte n'obéissant qu'à son conteur, ainsi, malgré les sollicitations impérieuses du sultan, Amanzaï ne modifie pas son conte et persiste dans sa narration.

Mais surtout, ce conte montre la direction prise par Crébillon dans sa façon de conter, et celle que prendra le genre au fur et à mesure. En effet, hormis la métempsychose à répétition du conteur, le merveilleux n'a pas une grande place narrative dans ce conte, et en ce sens, Crébillon suit les pas de Gueullette, ce dernier ayant dans les *Sultanes* commencé un désamorçage du merveilleux comme ressort narratif. Le conte montre qu'il n'a plus réellement besoin de cela pour exister, Crébillon travaillant ici le conte davantage dans son enchaînement. Suivant les traces d'Hamilton et du personnage du prince Tarare dans *Fleur d'épine*, Crébillon s'oriente vers une écriture plus « romancée » et se pose en précurseur de ce genre.

* * *

Cette dernière partie nous permet de nous pencher sur le dernier mouvement du conte de fées, ou tout du moins sur son initiateur qu'est Crébillon. L'influence apportée par cet auteur est indéniable : un bouleversement de la manière de rédiger un conte, en ce que Crébillon sort du sentier convenu du recueil et du récit-cadre : son conte n'est pas constitué d'histoire, mais est une histoire à part entière, entrecoupée uniquement par la démarcation des chapitres ; s'aventurant sur les terres du conte de fées, il en modifie profondément les règles, ainsi le personnel féérique chez Crébillon n'a plus rien à voir avec celui des *Nuits* ou de la première période, changeant même l'esprit du conte, celui-ci ne se soumettant plus à des codes, un horizon d'attente ou une certaine forme de destinée, mais étant imprégné de philosophie libertine, celle-ci amenant autant une liberté nouvelle dans la narration qu'une façon différente de penser le conte et les rapports sociaux.

L'œuvre de Crébillon se montre également étroitement en adéquation avec son temps par la mise en place qui est faite du persiflage et de la théorie du libertinage. Si l'on n'atteint pas encore le degré des *Liaisons dangereuses*, les jalons sont posés avec netteté.

Mais surtout, Crébillon a mis en place une relation particulière avec le lecteur. Celui-ci, fort des lectures de Galland, Hamilton est Gueulette, est armé pour lire Crébillon et ce dernier le sait. C'est donc un système mêlant complicité et joute qui s'installe dans l'énonciation de Crébillon : le suivre suffisamment pour comprendre ses persiflages, mais rester sur ses gardes pour dévoiler ses leurres.

Conclusion

Nous voici donc à la fin de notre étude. Ce que nous pouvons conclure de cette vaste analyse est qu'effectivement, le conte de fées modifie tout au long de son mouvement le rapport du lecteur au conte (et du conte au lecteur) ainsi que son statut dans la littérature. Modification du rapport au lecteur d'abord en ce que le mouvement du conte de fées s'inscrit dans une progression, lecteur, auteur et conte apprenant les uns des autres. Car il y a du chemin, littéraire comme historique, entre les contes convenables et subtilement subversif de Perrault et d'Aulnoy à ceux frisant (voire même touchant franchement) l'indécence de Crébillon fils. Au fil du genre, c'est un corpus commun qui va se développer, et suite à l'arrachement du conte hors du terreau « paysan » par Perrault, celui-ci va déployer ses ailes de papier pour survoler le siècle des Lumières.

Et c'est précisément sur ce corpus que va se jouer une bonne part de l'évolution du genre : que ce soit par critique, hommage, pour ridiculiser, en référence interne ou pour créer une filiation, le conte va se créer une forme de généalogie. C'est d'ailleurs en partie en maîtrisant cette généalogie que le lecteur va pouvoir de son côté décrypter le conte, tant du point de vue narratif que générique. Car nous l'avons compris au cours de notre étude, c'est en se bâtissant sur lui-même que le conte de fées devient ce genre mouvant, par cette constante introspection qu'il développe son discours sur le genre et sur la littérature.

Notre problématique de départ porte sur la place du lecteur dans la poétique du conte et du recueil ; mais il se trouve que le lecteur est lui-même un facteur de l'évolution du conte. C'est par la prise en compte de sa capacité à l'imagination et à la représentation dans le récit que le conte se met à changer. Les *Mille et une nuits* d'Antoine Galland commenceront ce travail « d'accouchement » de l'imagination, partie de l'esprit dont on se méfie, afin d'aider le lecteur à se représenter les choses. Hamilton l'amènera à interroger les références et le texte pour sortir d'une soi-disant « logique » du conte et dans le même temps exercer l'esprit à trouver les réponses par soi-même. Gueullette modifiera profondément la structure du conte, ce qui conduira le lecteur à interroger les strates du sens, et le travail exercé sur le merveilleux le poussera

à mettre en question ses attributs de ressort narratif. Enfin, la dernière période et l'arrivée de Crébillon, si elle sonne la dernière apogée du conte de fées, prépare aussi l'avènement du lecteur comme acteur à part entière du conte, du récit, et des nouvelles formes d'écriture en gestation.

Car entre les mains de Crébillon le conte de fées devient un outil dont l'ironiste s'amuse ; au lecteur par ses capacités de dépasser l'histoire et les pièges du persifleur pour parvenir à la substance du texte.

On constate également que le conte de fées, par son dialogue constant durant près de soixante-dix-ans avec le lecteur a été une sorte de laboratoire de la littérature et de la langue pour le XVIIIème siècle. Précurseur du roman, dictionnaire du persiflage des petits-mâtres, traité d'ironie, biais de la critique, voix d'un dialogue privilégié avec le lecteur, le conte de fées est ce genre où tout est permis, et où tout s'excuse et s'efface sous les jupons de l'opulente robe de féerie qui tourbillonne.

Bibliographie

Contes:

Aulnoy Marie-Catherine (d'), *Contes des fées*, édition critique établie par Nadine Jasmin, Champion Classiques, Honoré Champion, Paris, 2008.

Crébillon Claude, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Dirigée par Jean Sgard, Classiques Garnier, Paris, 1999.

-----, *Le Sopha, conte moral*, éd. Flammarion, Paris, 1995.

Galland Antoine, *Les Mille et une nuits, contes arabes*, t. I, II, III, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, dossier par Jean-Paul Sermain, éd. Flammarion, Paris, 2004.

Gueullette Thomas-Simon, *Contes*, édition réalisée par Jean-François Perrin, à paraître chez Champion, 2009.

Hamilton Antoine, in *Contes*, édition critique établie par Anne Defrance et Jean-François Perrin rassemblant les contes de Hamilton, Rousseau, Pajon, Cazotte, Tessin, Duclos et Diderot, Bibliothèque des Génies et des Fées, 16, Honoré Champion, Paris, 2008.

La Fontaine Jean (de), *Contes Libertins*, par Jean de La Fontaine, présentation et choix de Louis Van Delft, Librio, 2004.

Perrault Charles, *Contes*, présentation de Nathalie Froloff, Folio classique, Gallimard, 1999.

Théorie littéraire:

Sources sur papier :

Etudes sur l'œuvre de Marie-Catherine d'Aulnoy

Defrance Anne, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698), L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, DROZ, 1998.

Mainil Jean, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées: Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*, Kimé, Paris, 2001.

Etudes sur l'œuvre de Crébillon fils

Fort Bernadette, *Le langage de l'ambiguïté dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Klincksieck, 1978.

Géraud Violaine, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, Collection Les livres et les hommes. Éditions SEDES, 1995.

Sgard Jean, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, L'Esprit des Lettres, Desjonquères, 2002.

Siemek Andrzej, *La recherche morale et esthétique dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Studies on Voltaire and the eighteenth century, 200, The Voltaire Foundation, 1981.

Études sur l'œuvre de Charles Perrault

Escola Marc, *Contes de Charles Perrault*, Folio, Gallimard, 2005.

Études sur le conte merveilleux des XVIIe – XVIIIe siècles

Perrin Jean-François avec Anne Defrance, *Le conte en ses paroles, la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, L'Esprit des Lettres, Desjonquères, 2007.

----- avec Régine Jomand-Baudry, *Le Conte merveilleux au XVIIIe siècle, une poétique expérimentale*, Éditions KIMÉ, 2002.

Sermain Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, L'Esprit des Lettres, Desjonquères, 2005.

----- *Métafictions (1670-1730), La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Honoré Champion, Paris, 2002.

----- *Les Mille et une nuits, entre Orient et Occident*, L'Esprit des Lettres, Desjonquères, 2009.

Études sur le genre libertin au XVIIIe siècle

Perrin Jean-François, avec Philip Stewart, *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, L'Esprit des Lettres, Desjonquères, 2004.

Études sur le langage et les phénomènes de langue

Bourguignat Elizabeth, *Le siècle du persiflage, 1734-1789*, Perspectives littéraires, PUF, 1998.

Jenny Laurent, *La Parole singulière*, éd. Belin, 1990.

Études sur la galanterie

Habib Claude, *Galanterie française*, Gallimard, 2006.

Sources sur Internet :

Articles revue *Féeries* :

Etudes sur l'œuvre de Thomas-Simon Gueullette

Langle Catherine, « « Conduire son rêve » », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index74.html>. Consulté le 14 février 2009.

Etudes sur l'œuvre de François Pétis de La Croix

Bahier-Porte Christelle, « La mise en recueil des *Mille et un jours* », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index72.html>. Consulté le 14 février 2009.

Commentaires d'ouvrage

Defrance Anne, « Jean Mainil, Madame d'Aulnoy et le rire des fées. Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 janvier 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index84.html>. Consulté le 14 février 2009.

Perrin Jean-François, « Marc Escola commente Contes de Charles Perrault », *Féeries*, 3 | 2006, [En ligne], mis en ligne le 07 février 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index176.html>. Consulté le 14 février 2009.

-----, « Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 janvier 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index88.html>. Consulté le 14 février 2009.

Etudes sur la poétique du recueil dans le conte de fées

Defrance Anne, « Les premiers recueils de contes de fées », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index66.html>. Consulté le 14 février 2009.

Robert Raymonde, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 09 mai 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index70.html>. Consulté le 14 février 2009.

Etudes sur le genre du conte de fées

Perrin Jean-François, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle », *Féeries*, 2 | 2005, [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index101.html>. Consulté le 14 février 2009.

-----, « Recueillir et transmettre », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 04 mai 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index203.html>. Consulté le 14 février 2009.

Sermain Jean-Paul, « La face cachée du conte », *Féeries*, 1 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index64.html>. Consulté le 14 février 2009.

Ouvrages en ligne :

Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris : Seuil, 1980. OCR & Spellcheck : SK (ae-lib.org.ua), 2004.