HAL
open science

Les Mille et une nuits d'Antoine Galland : réception et illustration au XVIIIe et XIXe siècles

Cassandre Lallias

To cite this version:

Cassandre Lallias. Les Mille et une nuits d'Antoine Galland : réception et illustration au XVIIIe et XIXe siècles. Littératures. 2021. dumas-03380353

HAL Id: dumas-03380353

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03380353

Submitted on 15 Oct 2021

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.

« Un livre est matériellement parfait quand il est doux à lire, délicieux à considérer ; quand enfin le passage de la lecture à la comtemplation, et le passage réciproque de la contemplation à la lecture sont aisés et correspondent ainsi à des changements insensibles de l'accomodation visuelle. »

Paul Valéry

Couverture : Benjamin Constant, *Dans le palais du Sultan*.

ألف ليلة وليلة

Université Paul Valéry
Montpellier III

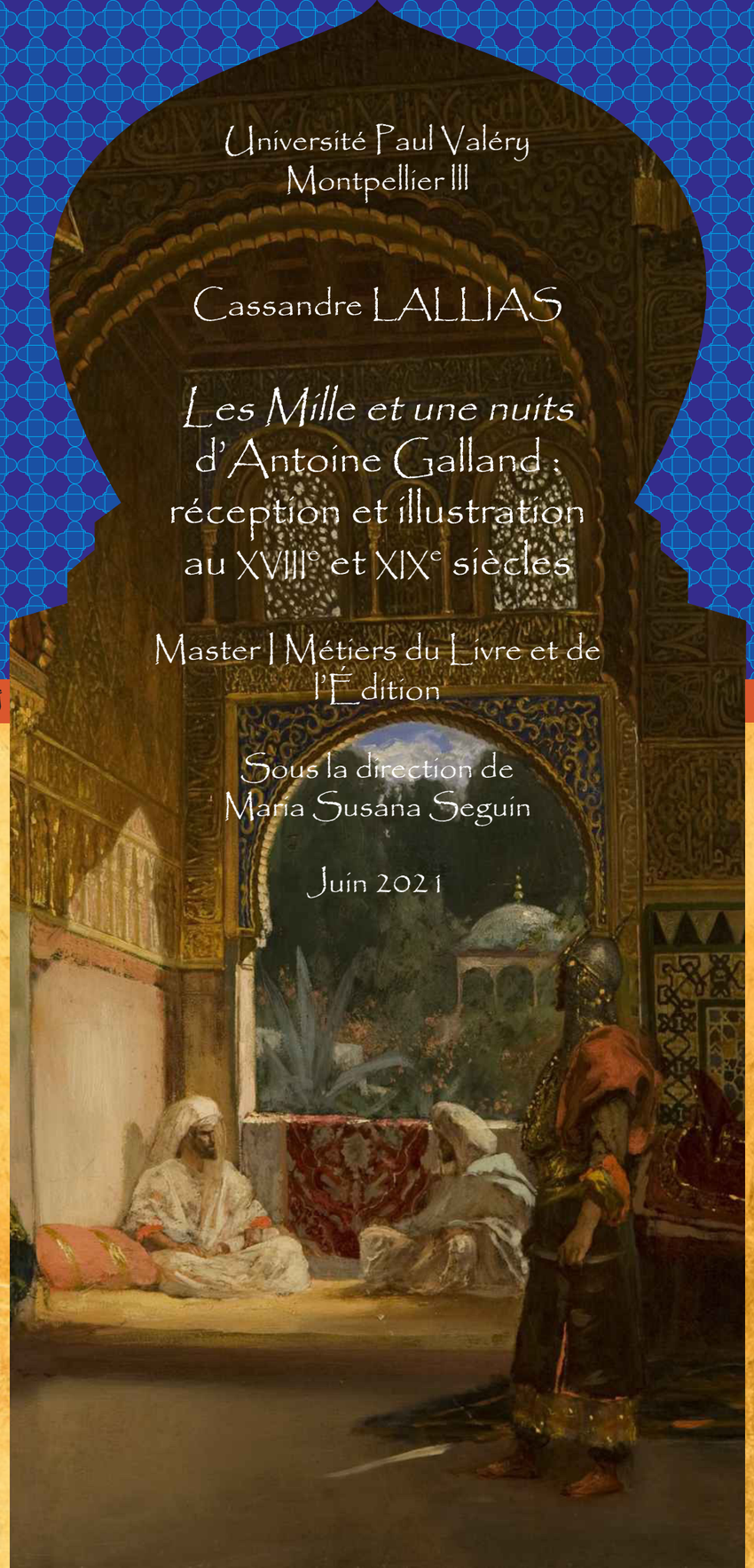
Cassandre LALLIAS

Les Mille et une nuits d'Antoine Galland : réception et illustration au XVIIIe et XIXe siècles

Master I Métiers du Livre et de l'Édition

Sous la direction de
Maria Susana Seguin

Juin 2021



ألف ليلة وليلة

Les Mille et une nuits d'Antoine Galland : réception et illustration au XVIIIe et XIXe siècles

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY -
MONTPELLIER III

CASSANDRE LALLIAS

LES MILLE ET UNE NUITS D'ANTOINE GALLAND : RÉCEPTION ET ILLUSTRATION AU XVIIIE ET XIXE SIÈCLES

MASTER 1 MÉTIERS DU LIVRE ET DE L'ÉDITION

SOUS LA DIRECTION DE
MARIA SUSANA SEGUIN

JUIN 2021

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement ma directrice de mémoire, Madame Maria Susana Seguin, pour ses conseils si précieux, sa bienveillance et son implication sans faille.

INTRODUCTION

> « Soit qu'on l'envisage à la manière d'un signet, d'un repère dans le désert du texte et aussi d'un repos et d'un rafraîchissement pour le pauvre pèlerin, soit que par une insensible prolifération ce soit la lettre typographique elle-même qui se mette à nous faire la grimace avec tous ces petits bonshommes, soit qu'elle s'entrouvre naturellement pour laisser place parmi ses descriptions abstraites comme par un trou percé dans la partie d'une chambre noire à la réalité extérieure et qu'elle permette à l'imagination l'aide de l'œil. L'union du dessin et de la typographie comporte bien des combinaisons [...] [1]».

COMME le souligne Paul Claudel, l'illustration peut en effet prendre bien des formes et peut avoir une utilité toute différente d'un ouvrage à l'autre. *Les Mille et une nuits* sont devenues, au fil des siècles, l'un des livres illustrés par excellence. De réédition en réédition, elles ont été accompagnées de tous types d'images, leur rapport au texte étant parfois aussi différent que leur forme variée. *Les Mille et une nuits*, un temps orales, un temps écrites puis finalement illustrées connaissent un développement lent et tortueux à travers différentes époques et différentes zones géographiques. Cette œuvre, encore couverte de mystères quant à ses origines, rencontre un succès immédiat en France grâce à la traduction d'Antoine Galland, réalisée entre 1704 et 1717. Il est le premier à faire d'une œuvre à la fois arabe, perse et indienne, pas encore reconnue dans sa langue maternelle, un monument de la littérature en France. Il est également celui qui ouvre réellement les portes sur le monde oriental, jusque-là seulement entrouvertes. Cet enthousiasme

---

1 Paul Claudel lors de la conférence *La Philosophie du Livre* à Florence en 1925.

pour les contes de Galland n'aurait cependant pas été d'une telle ampleur si Charles Perrault n'avait pas préparé le terrain avec ses contes et ainsi initié le lectorat français à la fiction et au texte illustré.

Un autre élément a été nécessaire à la diffusion rapide des *Nuits* dans la capitale française puis dans ses provinces : l'orientalisme. L'intérêt pour ce mouvement se fait grandissant à mesure que le nombre de voyages en Orient augmente. Les explorations à l'étranger se font de plus en plus longues et précises et on en vient à s'intéresser autant au commerce qu'aux peuples et à leur langue, leurs coutumes, leur religion, leurs sciences, leurs arts et leur littérature. Tout ce savoir nouvellement acquis commence à se propage en France grâce aux récits de voyages que font ces explorateurs et se répand ainsi dans le monde littéraire. Dès le début du XVIIIe siècle, l'intérêt que portent les Lumières aux pays du Levant permet à la littérature de l'Orient d'acquérir un statut respectable. L'engouement pour l'Orient et les contes permet ainsi aux *Nuits* de se faire une place confortable en France. Mais ce sont également sur elles que s'appuie cet enthousiasme pour le conte et l'orientalisme et ainsi permet l'épanouissement de ces derniers : c'est une relation de réciprocité qui s'établit entre les trois. La figure de l'écrivain voyageur, savant, et homme de Cour d'Antoine Galland permet également d'attirer l'attention du public sur sa traduction et de la populariser encore davantage, autant que les *Nuits* ont en retour permis d'accroître la célébrité de leur auteur-traducteur. Les *Nuits* s'insèrent également dans un contexte éditorial tout particulier : entre la démocratisation de la culture et du savoir et les nouvelles prouesses techniques en impression c'est le temps du « livre triomphant[2] ». Le XIXe siècle va voir l'industrie littéraire se développer encore davantage dans une seconde révolution du livre. L'illustration se popularise elle aussi notamment grâce à la modernisation des procédés de production et à la vogue des estampes. Deux genres d'ouvrages vont se développer et impacter grandement le commerce éditorial des *Mille et une nuit*s : le livre illustré pour enfants et le livre de luxe prisé par les bibliophiles. C'est tout ce contexte littéraire et historique qu'il est nécessaire de prendre en compte pour comprendre d'une part la réception des *Mille*

---

2 Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant, 1660-1830*, t. II, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, 1990.

et une Nuits et d'autre part pour comprendre comment on en arrive à l'illustration de ces contes et les conséquences de l'ajout de cette iconographie.

Il faut donc attendre 1785 pour voir les premières illustrations des *Mille et une nuits* dans un recueil de contes, *Le Cabinet des fées*. Cet ouvrage, réel monument du conte, autant par sa taille que par son intention qui était de faire entrer les contes dans la postérité, est le point de départ de la longue histoire des *Nuits* illustrées. En effet, une fois la machine lancée, elle ne s'arrête plus. Après ces quinze planches consacrées aux contes traduits par Galland, les éditions illustrées se multiplient et se diversifient : gravures classiques, eaux-fortes romantiques, vignettes érotiques, images en couleurs, illustrations enfantines. Les illustrations varient au gré des modes et des évolutions techniques de l'imprimerie et plus les années passent, plus les illustrations sont audacieuses. Audacieuses au point de prendre le pas sur le texte, voire de s'en détacher complètement. Certaines éditions ont mis l'image en rapport avec le texte quand d'autres l'ont isolée, d'autres ont donné une place à l'illustration allant presque jusqu'à égaler le texte, et d'autres encore ont fini par dépasser le texte. Certains sont même allés plus loin que l'illustration et ont rendu l'image complètement autonome, indépendante du texte. Des illustrateurs de renom comme Jean-Charles Pellerin, ont créé des images publiées indépendamment : l'ordre hiérarchique entre l'écrit et l'imagé est renversé et offre au public une bande dessinée que le texte vient légender, compléter.

Avec cette étude, la question est donc de savoir comment *Les Mille et une nuits* sont arrivées à l'illustration et comment le texte et l'image interagissent. Comment les *Nuits* deviennent-elles, au même titre que les *Contes* de Charles Perrault ou les *Fables* de La Fontaine, un classique du livre illustré, autant pour les enfants que pour leurs parents, et même pour les bibliophiles ? Mais pour cela, il faut d'abord se demander comment les *Nuits* se sont insérées dans le contexte littéraire et historique qui était le leur, comment l'un a impacté l'autre, comment l'engouement pour l'orientalisme a servi les *Nuits* et comment celles-ci ont permis de diffuser ce mouvement en retour.

Pour répondre à ces questions, il faut tout d'abord, dans un premier chapitre, représenter le contexte historique et littéraire, c'est-à-dire montrer comment se développe l'orientalisme en France du XVIe au XIXe siècle et établir un état des lieux de la littérature de l'Orient. Il conviendra ensuite, dans un deuxième chapitre, de

s'attarder sur l'état de l'édition au XVIIIe et XIXe siècle - c'est-à-dire de la première publication jusqu'à la fin du XIXe siècle, siècle durant lequel l'orientalisme est à son apogée - étape durant laquelle on verra comment les *Nuits* s'insèrent dans le monde du livre et quelle stratégie éditoriale est menée autour de cet ouvrage, particulièrement en ce qui concerne son illustration. Ceci mènera donc, dans un troisième et dernier chapitre à une étude iconographique autour de douze éditions.

Cette étude a l'avantage de détailler la progression des *Nuits* en France à travers ses différentes rééditions et dans le même temps d'étudier le développement de l'image en tant que subordonnée du texte, mais également en tant qu'art autonome. La question de l'imagé prend une importance toute particulière dans la mesure où elle est d'actualité, l'iconographie se trouvant aujourd'hui non plus seulement comme accompagnement du texte, mais surtout comme suppor[3].

Les *Nuits* sont donc abordées autant d'un point de vue historique qu'iconographique et esthétique. Historique puisque dans le cadre de cette étude, l'ouvrage ne peut pas être étudié indépendamment de son contexte au vu de l'influence que celui-ci a sur l'œuvre et sa réception, la réception de l'œuvre influençant elle-même la stratégie éditoriale qui vise à illustrer ces contes. Iconographique et esthétique dans la mesure où toutes les rééditions des *Nuits* tournent autour du livre illustré et du livre en tant qu'objet esthétique qui dépasse la simple notion pratique et fonctionnelle du livre classique.

La question de l'illustration dans le monde éditorial, si elle ne se pose pas pour certains ouvrages, est primordiale pour d'autres et *Les Mille et une nuits* sont devenues un incontournable du livre illustré. La question du support, du livre-objet est, elle, une question qui se pose pour chaque ouvrage publié et qui est elle aussi centrale pour les *Nuits* et leurs nombreuses rééditions. Cette étude se limite à la traduction d'Antoine Galland, car il y a déjà largement matière à étudier, même s'il va sans dire qu'une comparaison des illustrations des différentes traductions serait des plus intéressantes. L'étude iconographique, elle, se limite à douze éditions illustrées de 1785 à 1895 qui sont les plus significatives et qui posent les bases de l'illustration de la version Galland. Il semble que ces éditions abordent les points principaux de

---

3 On peut notamment penser à la publicité où le texte se résume à un slogan porté par une image.

cette traversée illustrée : l'image en couleur, la place du merveilleux et de la femme, la question de l'érotisme et la vision occidentale des contes.

Il est évident que *Les Mille et une nuits*, au vu de leur popularité encore jusqu'à nos jours, ont été étudiées à plus d'une reprise. Des spécialistes du monde et de la littérature arabe comme Jamel Eddine Bencheikh, André Miquel, Aboubakr Chraïbi ou encore Sylvette Larzul ont déjà exploré la question des différentes traductions, de la place de la femme, de la « classification des contes [4]» et bien d'autres. Par cette étude, une pierre s'ajoute à l'édifice en explorant plus en détail l'illustration des *Nuits* de la traduction Galland et plus particulièrement le lien entre image et texte et comment l'un influence l'autre. L'intérêt de cette étude est la question du processus éditorial des *Nuits* et le travail d'illustration autour de cette œuvre et trouve son originalité dans la combinaison des deux, dans le lien entre ces deux thématiques et l'impact que chacune de ces pratiques, édition et illustration, a l'une sur l'autre.

Si les nombreuses études critiques sur *Les Mille et une nuits* sont d'une aide précieuse, elles peuvent aussi compliquer la tâche quand il s'agit de continuer les recherches sur cet ouvrage. Il s'avère parfois laborieux de ne pas se perdre dans cet océan d'informations, de ne pas s'éloigner de son sujet, de ne pas divaguer outre mesure. La nouveauté est également difficile à dénicher quand tant a déjà été dit. Mais ces contes semblent être une source inépuisable de questionnements demandant toujours plus de réponses.

---

4 Aboubakr Chraïbi, *Les Mille et une nuits, Histoire du texte et Classification des contes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008.

CHAPITRE I : L'ORIENTALISME DU XVIE À LA FIN DU XIXE SIÈCLE

Première partie : Naissance et développement de l'orientalisme en France

Le développement des voyages

AU XVIIIe siècle, l'Orient est par excellence l'incarnation d'un imaginaire d'altérité, de faste et de sensualité. La notion de frontière attise d'autant plus la curiosité des Français et pousse à la découverte de l'inconnu. Thierry Hentsch, définit le terme « frontière » comme suit :

> Frontière: limite (souvent illusoire, trompeuse dans sa précision), mais d'abord front, mouvance (avance et recul), zone floue et contestée, périphérie, confins. La frontière contient avec le désir (ou l'imposition ou l'habitude) de l'identité, celui, non moindre, d'aller voir outre. En attendant peut-être la volonté moins innocente de la déplacer, de reculer les limites de l'altérité[5].

Cependant, les voyages vers l'est ne naissent pas au XVIIIe siècle. C'est bien à la fin du Moyen Âge avec Christophe Colomb que les voyages prennent une toute autre dimension. Après lui, les voyages se développent beaucoup plus rapidement qu'auparavant. Avant même cela, Marco Polo part de l'Italie pour se rendre en Chine dès la deuxième moitié du XIIIe siècle. Mais ces grands voyageurs ne semblent pas avoir suffisamment piqué la curiosité des Français puisqu'avant le XVIIe siècle on ne

---

5 Thierry Hentsch, « Frontière et usage de l'Orient méditerranéen », dans *Études françaises*, *La tentation de l'Orient,* Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 26, 1 | 1990, p. 9.

trouve pas beaucoup de traces de ces expéditions excepté quelques rares carnets de voyages ou quelques livres d'histoire des plus imprécis. Cependant, aux alentours de 1664, cette obsession pour l'Orient se propage franchement en France grâce au développement des échanges commerciaux et à la création par Colbert de trois compagnies : la Compagnie française des Indes orientales, la Compagnie française des Indes occidentales et la Compagnie du Levant.

Avant d'entrer plus avant dans l'histoire de ces voyages, il est nécessaire d'en souligner les différents types. Les premiers voyages semblent être à visée économique puisqu'on se rend en terres étrangères pour commercer et rapporter des produits locaux. La seconde raison qui pousse au voyage est politique puisque, par la colonisation de nouvelles terres, un empire renforce sa domination. En effet, plus un empire est vaste, plus il possède de soldats et de richesses matérielles. Le pays colonisé est également un ennemi en moins et la taille et la puissance d'un empire en font un adversaire qu'on ne voudrait pas se mettre à dos. On connaît bien la course à la colonisation, dès le XVIIe siècle, tour à tour opposant ou alliant les grandes puissances telles que la France, l'Angleterre, le Portugal, les Pays-Bas, et l'Espagne. D'autres voyages sont à but diplomatique : des ambassadeurs sont envoyés à l'étranger pour représenter le roi de France et s'assurer de la solidité des liens internationaux. D'autres voyages encore sont à des fins religieuses puisqu'on envoie des missionnaires de l'Église catholique pour convertir le plus grand nombre possible de « païens ». Il faut garder à l'esprit qu'État et Église sont indéniablement liés et qu'ainsi, une entreprise religieuse comme celle-ci est aussi politique. Plus tard enfin, viennent également les voyages culturels et scientifiques qui ont pour principal but d'étudier les populations étrangères et leurs mœurs, leur langue et leur littérature, leurs arts, leurs sciences et leur histoire ainsi que leur géographie.

L'intérêt pour l'Autre et l'Ailleurs naît réellement au XVIIe siècle et avec lui un engouement certain pour l'Orient. Ainsi donc, la France entreprend de nombreux voyages commerciaux en Orient. Celle-ci se tourne vers les pays orientaux pour leurs richesses matérielles telles que les tissus, les pierres précieuses, les épices, le café, etc. Si bien sûr on trouve de nombreuses traces de ces voyages, notamment à travers les récits de voyages, elles sont de piètre intérêt pour celui qui veut en apprendre davantage sur l'Orient et ses peuples. En effet, les voyageurs-commerçants ne

s'aventurent pas dans les terres des pays qu'ils abordent. Ils restent sur les côtes le temps de leurs transactions et ne sont donc en contact qu'avec les marchands locaux et les esclaves. C'est là une bien pauvre image d'une nation et une vision très peu représentative des véritables richesses de ces pays d'Orient. Les récits de voyages marchands sont cependant de plus en plus prisés en France puisque ces auteurs-marchands sont de statut toujours plus élevé.

Durant la seconde moitié du siècle, ce sont des hommes de savoir qui se tournent davantage vers la recherche, les sciences et les arts (même s'ils ne disent pas non à quelques diamants). Parmi eux, on compte Jean-Baptiste Tavernier. Il est polyglotte, homme de Cour, un temps au service du vice-roi de Hongrie, puis au service de Charles Ier Gonzague. Dès l'année 1630, il sillonne l'Europe et l'Orient, et la seconde moitié du XVIIe siècle le voit devenir célèbre pour sa fortune et ses acquisitions comme le Diamant bleu de la Couronne. Il est ainsi anobli par Louis XIV. Les récits[6] de ses nombreux voyages en Orient font grand bruit en France lorsqu'ils sont publiés en 1676. Dès 1713, on trouve des rééditions illustrées agrémentées de cartes, de gravures de l'auteur en tenue orientale, de paysages et d'architecture orientale[7]. Un autre voyageur a beaucoup de points communs avec Tavernier. Jean Chardin fait partie de la Cour d'outre-Manche, est fait chevalier, et ce, de la main même de Charles II. Il parle environ autant de langues que Tavernier tel que l'arabe, le turque et le persan. Lui aussi est friand de diamants et devient le bijoutier attitré de la Cour d'Angleterre. Comme Tavernier, il fait le récit de ses nombreux voyages en Orient[8] et même celui, plus historique, du *Couronnement de Soleïmaan troisième, roy de Perse*[9]. Mais comme Voltaire le remarqua à propos de Tavernier, ces voyageurs

---

6 Jean-Baptiste Tavernier, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier*, Paris, G. Clouzier et C. Barbin, 1676.

7 On peut voir quelques illustrations de cette édition ici : https://www.edition-originale.com/fr/livres-anciens-1455-1820/voyages/tavernier-les-six-voyages-de-monsieur-1713-42467.

8 Jean Chardin, *Journal du voyage du Chevalier Chardin en Perse,* Amsterdam, Jean Wolters & Ysbrand Haring, 1686.

9 Jean Chardin, *Le couronnement de Soleïmaan, troisième roy de Perse, et ce qui s'est passé de plus mémorable dans les deux premières années de son règne,* Paris, Claude Barbin, 1671.

marchands « n'appren[nent] guère qu'à connaître les grandes routes et les diamants[10] ». Néanmoins, les voyages prennent de l'ampleur grâce au statut et à l'érudition toujours plus élevés de ces marchands qui apportent des informations de plus en plus précises sur les pays d'Orient et les Orientaux, le nombre et la durée de leurs voyages augmentant avec les années.

Les ambassadeurs

Ainsi, les voyages se font de plus en plus sûrs, les échanges commerciaux de plus en plus stables et réguliers, notamment grâce à l'établissement de comptoirs. Pour renforcer encore les relations entre la France et ses différents alliés orientaux, on déploie dans ces pays des ambassadeurs français certains résidents permanents, d'autres envoyés extraordinaires qui eux, ne sont chargés que de missions de courte durée. La fameuse revue du *Mercure Galant* est un médiateur de premier choix entre les diplomates et le public français avide de connaître les avancées faites à l'étranger. *La Gazette* s'empresse également de relater les événements politiques à l'étranger et les relations entre ambassadeurs français et dirigeants orientaux :

> […] Ces jours passés, Muta Ferraca, Envoyé Extraordinaire du Grand Seigneur, eut son Audience de Congé du Sieur de Lionne, Secrétaire d'État : qui lui remit les Dépêches du Roi, en deux Bourses, l'une de velours violet à Fleurs d'or, pour Sa Hautesse, et l'autre de Tabis incarnadin, aussi, à Fleurs d'or, pour le Caimakan. Il témoigna beaucoup de reconnaissance, pour la bonne réception qu'on lui a faite en cette Cour, et de joie, de se voir chargé de ces Dépêches : n'en ayant pas montré moins, d'apprendre le choix que Sa Majesté avait fait du Sieur de Nointel, Conseiller au Parlement de Paris, aussi, Envoyé Extraordinaire à Constantinople, où il assura qu'il serait fort bien reçu : et ledit Sieur de Nointel s'étant trouvé à cette Audience, fut très favorablement, accueilli dudit Sieur de Lionne, ainsi que ce Ministre de la Porte. Quelques jours après, ledit Sieur de Nointel, avec un Cortège de dix carrosses, alla visiter Muta-Ferraca, qui le reçut à l'entrée de sa Chambre, avec toutes les civilités imaginables : et le régala, à la manière de son Pays, par des Boissons, et des Parfums. Le 21 de ce mois, le Ministre Turc lui rendit sa Visite, et fut reçu à l'entrée de sa Chambre où il se trouva grand nombre de Dames, et de Personnes de qualité. Leur Conversation ayant duré environ une heure avec une satisfaction réciproque, elle fut suivie des Boissons, et Parfums,

---

10 *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, L. G. Michaud, t. XIV, 1826, p. 72.

> avec un régale de Confitures, après lequel il prit Congé des Dames, et dudit Sieur de Nointel : le priant de se préparer le plus diligemment qu'il pourrait au Voyage qu'ils devaient faire ensemble, et pour lequel ce Ministre de la Porte prit les devants, le 29 de ce mois.[11]

L'article fait là un récit très détaillé des différents entretiens entre les dignitaires arabes et français, en insistant spécialement sur les grandes richesses du pays d'accueil et les belles manières de ses gens.

Les séjours des ambassadeurs sont beaucoup plus longs que ceux des simples commerçants. Et contrairement à ces derniers, les diplomates français sont entourés de la haute société orientale et de ses savants, et non pas juste de marchands rencontrés au port. Ils sont donc libres de voir l'Orient sous un jour plus objectif, et non pas selon des préjugés et des stéréotypes ou selon une première impression qu'ils n'auraient pas eu le temps d'approfondir. Ils découvrent les pays d'Orient et tous leurs habitants, des plus pauvres aux plus fortunés, ils sont témoins de l'Orient du quotidien et s'intègrent à la population plutôt que de s'en démarquer. Les ambassadeurs sont souvent habillés à l'orientale et adoptent les coutumes locales contrairement aux marchands de passage. Surtout, ils se familiarisent avec la vie politique de leur pays d'accueil.

Ces diplomates se font aussi écrivains puisque beaucoup relatent leurs voyages outre-mer. Leurs récits et leurs lettres personnelles à leurs amis et à leurs familles permettent de diffuser l'Orient en France et transmettent ce goût de la nouveauté et de l'étranger. Ils vont également au-delà des mots pour faire connaître le monde oriental à leur pays d'origine : maints objets, manuscrits et médailles sont rapportés à bord des navires de retour vers la France. Le marquis de Nointel devient particulièrement connu pour le cabinet de curiosités[12] qu'il compose durant son séjour diplomatique en territoire ottoman. Bien entendu, les ambassadeurs étant des hommes politiques de haut rang, leurs voyages n'en sont que plus intéressants aux yeux des Français. On compte parmi ces hommes de renom le baron de Sacy, le

---

11 *La Gazette,* n° 66, du 31 mai 1670, p. 528.

12 Ces cabinets de curiosités sont très populaires, particulièrement au XVIIe siècle, où on dénombre quelques grandes collections hétéroclites comme celle d'Antoine Furetière. Certains publient des éditions illustrées du catalogue de leurs curiosités qui permettent de répandre encore davantage l'Orient en France. Le célèbre naturaliste Georges-Louis Leclrec de Buffon regroupe également au XVIIIe siècle des raretés étrangères qui ont grand succès auprès du public français.

marquis de Nointel et le comte de Guilleragues, et tous vont participer à transmettre la culture orientale à leurs compatriotes.

Commence également vraiment, vers 1669, le défilé des ambassadeurs des différents pays d'Orient en France. Rien n'était plus important pour le roi Louis XIV que d'avoir à ses côtés des alliés orientaux face aux autres puissances européennes. Et, de la même manière, rien ne paraît plus excitant aux yeux de la Cour française que ces inconnus aux étranges manières revêtus de costumes traditionnels aux couleurs chatoyantes. Les Français voient enfin de leurs propres yeux les gens et les richesses de l'Orient. Cela commence donc avec, en 1669, la visite diplomatique de l'ambassadeur ottoman Soliman Muta Ferraca suivie, en 1684 puis de nouveau deux ans plus tard, de l'ambassade de Siam, et encore en 1715 lorsque le monarque français accueille le représentant persan Riza-Bey. L'ambassade turque est également de la partie en 1721. Bien d'autres de tous horizons continuent de se présenter devant le roi français.

On ne raconte pas seulement en France les périples des ambassadeurs à l'étranger, on donne également aux lecteurs français les détails des visites des ambassadeurs orientaux à la Cour française, close à leurs yeux et à leurs oreilles. On publie donc à la hâte des almanachs illustrés détaillant chacun des faits et gestes de l'invité : ses tenues, les présents qu'il a apporté au roi, le déroulement de la rencontre officielle, ses tête-à-tête avec les dames de la Cour...

Les visites diplomatiques sont également la source d'inspiration de nombreuses chansons:

Or venez voir petits et grands
L'ambassadeur des Ottomans.
Il arrive de la Turquie,
Et a porté de l'Arabie
Un rare et superbe présent,
Pour notre monarque puissant

. . . . . .

Or prions nostre grand Sauveur
Pour le salut du grand Seigneur ;
Qu'il reconnaisse le Messie,
Et que son âme convertie,
Sortant de son aveuglement,
Bientôt renonce à l'Alcoran[13].

Ces quelques vers résument bien le regard que portent les Français sur l'Orient. Cette chanson témoigne de la fascination pour les pays du Levant et ses « grand[s] Seigneur[s] », cet attrait pour l'exotisme des choses « rare[s] et superbe[s] » qui rappellent le commerce international florissant. Mais dans le même temps, on voit ici l'hégémonie française qui voit sa religion comme la seule acceptable, son Messie comme le seul dieu possible et résulte ainsi en une volonté des Français de convertir l'Orient au christianisme.

Ainsi, des écrits de toutes sortes avec pour sujet l'Orient, ses dirigeants et ses peuples se multiplient en France et gardent très vif l'intérêt des Français et, même si elles sont parfois « grossières », des iconographies répandant l'imaginaire oriental à travers toutes les classes sociales.

Les missionnaires

D'autres encore ont eu un rôle crucial dans l'approfondissement des connaissances de l'Orient et dans leur propagation en France : les missionnaires. Si ceux-ci sont présents au Levant depuis déjà des décennies, leurs écrits ne rencontrent vraiment le lectorat français qu'à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe.

Les missionnaires de l'Église catholique, dès la seconde moitié du XVIIe siècle, ont une grande responsabilité dans le développement des connaissances sur la Chine et le Japon qui longtemps restent, en comparaison à l'Empire ottoman, l'Inde ou la Perse, des pays que la France semble ignorer. Les voyages des différents missionnaires dans les régions d'Orient ont finalement diverses visées. Si, à première vue, ils se

---

13 Vers cités par Martino, *op. cit.*, p. 100, note 1 : Raunié, *Chansonnier du XVIIIe siècle,* III, 263 (1721) ; voir III, 261, IV, 313.

déplacent dans un but religieux afin d'évangéliser les populations dites païennes, le rôle politique de ces missions est évidemment implicite. En effet, de tout temps les monarques ont tenté d'étendre leur pouvoir et leur dominance sur des peuples étrangers grâce à la religion.

Il s'avère que les ecclésiastiques ont également un rôle de savants et d'explorateurs. Ils n'enseignent pas seulement leur savoir et leur religion aux autochtones, ils apprennent eux-mêmes des peuples qu'ils rencontrent et qu'ils étudient. Car pour leur enseigner quoi que ce soit, il faut les comprendre. Cela passe en premier lieu par l'apprentissage de leur langue, puis de leurs coutumes, de leurs traditions et finalement de leur savoir. Les études et les récits des Jésuites, des Franciscains comme des Dominicains sont des sources précieuses d'information pour les écrivains de la fin du siècle et surtout pour ceux du siècle suivant qui, jusque-là, avaient peu d'information ou des connaissances très vagues et superficielles concernant l'Orient. Les religieux, eux, passent beaucoup de temps dans les pays qu'ils tentent de convertir et sont en contact direct avec le peuple et avec toutes les classes sociales. Cela leur permet de rendre compte précisément des mœurs de ces peuples, et ce, particulièrement dans leurs *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères, par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*[14] qui se répandent très rapidement dans toute l'Europe dès leur publication en 1703 (même si celles-ci existent depuis déjà un siècle environ). Il faut cependant garder en mémoire que ces récits sont faits par des missionnaires de l'Église et non par des voyageurs avides d'aventure, et que les sujets de prédilection des uns ne sont pas nécessairement ceux des autres. Néanmoins le succès est indéniable, au point que les *Lettres* font l'objet de rééditions illustrées de gravures[15] jusque dans la première moitié du XIXe siècle. Ainsi, l'intérêt ne tarit pas et on ajoute aux écrits la dimension encore davantage didactique qu'est l'imagerie. En effet, les gravures permettent à tous, y compris les analphabètes

---

14 *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères, par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus,* Paris, chez Nicolas Le Clerc 1703.

15 Voir réédition illustrée de 1819 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65502437#.

et les enfants, de se représenter ces rencontres diplomatiques, mais surtout cela leur permet de voir à quoi peut bien ressembler un homme oriental dans son habit traditionnel.

En plus d'étudier les peuples orientaux et leurs langues à des fins de conversion religieuse, les missionnaires observent également leur environnement naturel, leur histoire, leur religion et leur philosophie. Les connaissances amassées sont d'une utilité prodigieuse en France quant à la rédaction de livres d'histoire et de géographie dès la fin du XVIIe siècle.

De plus, la Querelle des rites concernant l'évangélisation de la Chine retentit très fortement dans toute l'Europe. Les Jésuites prônent une adaptation de la religion chrétienne à la religion des Chinois qu'ils jugent être d'une grande sagesse, quand les autres ordres religieux sont, eux, catégoriques : leur religion supérieure à ces croyances païennes doit leur être imposée telle qu'elle est. Les Jésuites doivent donc soutenir leur projet auprès du pape et trouver du soutien chez leurs adeptes européens. Ainsi, ils redoublent d'efforts pour publier nombre d'écrits historiques, scientifiques, politiques et religieux pour défendre la grandeur de ce peuple, de son savoir et de sa sagesse contre ses détracteurs. Peu importe l'issue de cette querelle, l'important est qu'elle a grandement fait parler de la Chine jusqu'en Europe, et particulièrement en France. Ce débat a permis aux missionnaires de faire des recherches très poussées et les a amenés à être en contact avec les Académiciens pour leur exposer leurs découvertes et en faire des alliés. Encore une fois, la littérature française se fait l'écho de ces transformations. Les écrivains s'emparent du sujet et des nouvelles connaissances apportées, Voltaire compose son corpus chinois : *L'Orphelin de la Chine* en 1755, *L'entretien chinois* en 1770 et en 1776 les *Lettres chinoises, indiennes et tartares.* Son *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de 1756 apporte également beaucoup d'informations sur l'histoire de l'Orient et de la colonisation. L'apogée du savoir chinois en France arrive en 1776 avec la publication des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages des Chinois par les missionnaires de Pékin*[16].

---

16 *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages des Chinois par les missionnaires de Pékin,* Paris, Nyon, en quinze tomes, 1776-1791.

La science de l'orientalisme

Mais ces voyages, qui sont dans un premier temps commerciaux et économiques avec les échanges, politiques et religieux dus à la colonisation et à l'évangélisation, prennent enfin un nouveau visage. On commence à voyager dans un but purement culturel, scientifique, linguistique, anthropologique. On s'intéresse de plus en plus aux habitants et non plus seulement à leurs marchandises, à leurs paysages plus qu'à leurs ports.

La *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herbelot s'impose, en 1697, comme un réceptacle du fruit des recherches et des échanges menés jusque-là, comme la consécration de plusieurs décennies d'exploration en Orient : on y trouve tout ce qu'on a appris concernant l'Orient, autant en termes de langues étrangères que d'histoire, de géographie, de religion, de littérature, de culture, de civilisation, etc.

Dès le XVIIe siècle, une autre figure majeure de la littérature et de la société française est en faveur de l'Orient, Charles Perrault.

> Une des fonctions de Perrault, moins connue et non moins importante, est celle qui le mettait en rapport avec les voyageurs français. Il entrait dans le plan d'encouragement que Colbert s'était tracé de seconder les efforts des explorateurs français, en particulier dans l'Orient musulman. C'est Perrault qui, au départ, leur donnait des instructions et c'est avec lui qu'ils correspondaient ensuite en cours de route[17] .

Des voyageurs comme Laine et Chardin envoient lettres et récits de voyages à Perrault qui permettent eux aussi l'expansion de l'Orient. Ces correspondances ainsi que la distinction de Perrault par le ministre augmentent la rapidité de propagation de l'orientalisme jusque dans les classes les plus hautes et dans les esprits les plus érudits.

Le XVIIIe siècle voit la publication de nombreux ouvrages historiques, cette fois-ci d'une bien meilleure qualité scientifique et culturelle que la majorité des premiers livres d'histoire du siècle précédent. Dès le XVIIe siècle et tout au long du XVIIIe, nombre

---

17 *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. XI, 1904, p. 382.

d'historiens, de savants, comme Michel Baudier, travaillent à la vulgarisation du savoir oriental à partir des écrits rapportés par les missionnaires. Cette entreprise a pour but de rendre ce savoir plus digeste pour le plus grand nombre, reste qu'il en naît des récits très approximatifs, peut-être un peu trop simplistes. Cependant, durant la seconde moitié du XVIIe siècle, les écrits se font de plus en plus précis comme les sections consacrées à l'Orient du *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, datant de 1697. La première moitié du XVIIIe siècle connaît aussi son lot d'ouvrages de référence comme l'*Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'empire du Japon* (1729) d'Engelbert Kæmpfer, *La Vie de Mahomet* (1730) et l'*Histoire des Arabes* (1731) d'Henri de Boulainvilliers, la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* (1735) par Jean-Baptiste Du Halde ou encore l'*Histoire et Description générale du Japon* (1736) par Pierre-François-Xavier de Charlevoix. Ces ouvrages vont modeler l'image des peuples orientaux en France grâce à leur grande influence.

Des savants de plus en plus éduqués et renommés prennent les rênes du mouvement orientaliste. Parmi eux, Thévenot, garde de la Bibliothèque royale ; Tavernier, qui se voit attribuer des lettres de noblesse par Louis XIV ; Chardin, chevalier ; Lucas, antiquaire du roi, etc. Tous ont une place de choix dans la société savante française et rehaussent encore le statut de l'Orient. Ces érudits vont produire un travail de longue haleine et leurs récits de voyages seront ceux de longs périples, beaucoup se comptant en années[18].

Les grammairiens et auteurs de dictionnaires sont aussi acteurs inattendus de la progression en France du genre oriental puisqu'ils sont absolument nécessaires à la traduction des plus célèbres contes en langues orientales comme ceux d'Antoine Galland ou Pétis de la Croix.

C'est donc là une véritable science qui voit le jour, et qui mêle l'étude de l'homme oriental et de son histoire à celle de ses territoires, de ses coutumes, de son savoir scientifique, culturel et littéraire, le tout d'un point de vue occidental, pas toujours des plus objectifs. Mais pour que l'État lui-même s'intéresse à l'Orient, il lui faut évidemment plus qu'un simple bénéfice culturel ou scientifique. C'est donc la

---

18 Bernier séjourne aux Indes pendant douze ans.

valeur économique et politique de l'Orient qui va intéresser les dirigeants et plus particulièrement Colbert. Toujours est-il que l'Orient est devenu plus que matière à mauvais romans orientaux pour divertir le peuple, c'est une science étudiée par les esprits les plus brillants et qui trouve un public fervent dans le lectorat français.

Deuxième partie : L'Orient politique et commercial

Colbert et ses Compagnies

Colbert soutient et encourage ce mouvement orientaliste : il appuie les déplacements diplomatiques et les voyages commerciaux et il met en place des fonds pour subventionner les voyages des savants et des explorateurs. Il exhorte des Français de rang de plus en plus élevé à se rendre en Orient et les pousse à rapporter les richesses historiques, culturelles et commerciales de ces contrées lointaines. Il renforce l'apprentissage des langues orientales en France grâce à la création de chaires au Collège de France qui vont encore promouvoir le savoir oriental et l'érudition. La mise en fonction des « secrétaires interprètes du roi aux langues orientales » ainsi que les différentes collections de médailles, objets et livres orientaux pour le Cabinet du roi ainsi que pour la Bibliothèque royale ne sont pas non plus négligeables dans l'expansion du mouvement orientaliste. Le soutien du ministre et l'intérêt personnel du roi lui-même pour les arts, les sciences et l'Orient élèvent indéniablement le statut des voyageurs, des savants orientalistes et de leurs ouvrages aux yeux des Français. En plus d'encourager et de financer certains voyages, d'autres sont même sollicités directement par la Cour de France comme celui dont Antoine Galland fait partie. Celui-ci est envoyé aux côtés de l'ambassadeur Guilleragues, au nom de la Compagnie du Levant pendant presque dix ans, c'est-à-dire de 1679 à 1688, dans le but d'amasser médailles et manuscrits si chers au roi et à son ministre.

L'engouement de Colbert résulte inévitablement en une matérialisation de cette passion orientaliste. En effet, en 1664 il fonde non pas une, mais deux compagnies : la Compagnie française des Indes occidentales et la Compagnie française des Indes orientales. Si la première est un échec et est abandonnée dix ans plus tard, la seconde est très fructueuse. Colbert met également en place la Compagnie du Levant en 1670. À l'origine de ces projets, le succès des compagnies étrangères comme celles de la Hollande, car « c'était à l'organisation des Compagnies, pensait-il

[Colbert], qu'était dû le développement subit du commerce de nos rivaux, tandis que la faiblesse du commerce français du Levant venait de ce qu'il n'était fait que par des particuliers[19] ». C'est là le début du capitalisme tel qu'on le connaît aujourd'hui. Il est en effet bien plus profitable à la France de regrouper tout son commerce sous une seule bannière reposant sur un fort capital que de passer par des petits marchands qui rencontrent beaucoup de pertes durant des traversées en mer. Ces Compagnies sont créées à des fins économiques et politiques, mais servent finalement la cause scientifique orientaliste. On le voit particulièrement avec Galland qui bénéficie de la compagnie d'un ambassadeur et a donc accès à des sphères sociales très élevées de la Turquie. Il peut donc admirer et réunir nombre d'objets, notamment d'art, et des manuscrits de grande valeur. Ainsi, Colbert est un acteur majeur du développement de l'Orient en France autant au niveau politique, commercial que culturel.

Si Louis XIV et son ministre sont si prompts à promouvoir les arts, la littérature et les sciences, ils le sont tout autant à développer l'esclavage qui, rappelons-le, est à son apogée en France au XVIIIe siècle. Et si les frontières de l'imaginaire de l'Orient englobent les Arabes, les Persans, les Turcs, les Chinois et les Japonais, Colbert pousse plus loin les découvertes. Les missionnaires et les voyageurs sont également envoyés en Afrique subsaharienne, principalement au Sénégal pour les échanges et au Congo pour les conversions religieuses. L'Orient semble inévitablement lié à l'Afrique subsaharienne, les deux ayant subi le même sort même si la question de l'esclavage en Orient concerne moins les Français. Mais sur les deux, la France assoit son pouvoir et sa supériorité. Les pays d'Orient, comme ceux d'Afrique du Sud, sont sous le joug français. L'économie française repose en grande partie sur les colonies et l'esclavage ce qui explique en partie ce fervent enthousiasme pour l'Ailleurs. La France a d'ailleurs sous les yeux l'exemple du monde arabo-musulman qui a mis en place depuis déjà de longs siècles la plus grande traite négrière. En plus des esclaves noirs, les négriers arabes possèdent également des esclaves musulmans et même européens. Nous verrons plus tard que l'esclavage est une question importante dans

---

19 Paul Masson, *Histoire du commerce français dans le Levant au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1896, livre II, p. 178.

la littérature orientale notamment concernant les eunuques qui fascinent les Français, mais qui ne sont autres que des esclaves castrés afin de surveiller les femmes dans les harems et les sérails. Ainsi donc, la France veut certes découvrir, mais elle veut surtout conquérir, posséder, assouvir[20]. Et avec les découvertes scientifiques vient inévitablement le revers de la médaille.

Les colonies

Dès 1668, toujours sous la supervision de Colbert, la France met en place des comptoirs français en Inde en commençant par celui de Surate. Ceux-ci sont de plus en plus nombreux : Pondichéry en 1673, Chandernagor en 1686, Mahé en 1721, Yanaon en 1725 et Karikal en 1739. Si la France contrôle d'autres parties de l'Inde, après le traité de Paris de 1763, ce sont ces cinq comptoirs qui lui restent. Ces colonies permettent cependant à la France de faire des observations sur de longues périodes et de rassembler un savoir toujours grandissant qui permet d'approvisionner la littérature orientale en France. Le Paris du début du XIXe siècle verra ensuite l'apparition de chaires d'histoire de l'Inde et de sanskrit.

Cette volonté d'expansion perdure et, plus d'un siècle après la création de la Compagnie française, Bonaparte reprend le flambeau des conquêtes. Napoléon Ier se veut grand conquérant tel que l'a été Alexandre le Grand pour la Grèce ou Jules César pour la Rome antique. La Campagne d'Égypte va être son moyen d'acquérir cette image de grand conquérant. Il part armé de 40 000 soldats et accompagné de 200 scientifiques de tous domaines (dessinateurs, ingénieurs, archéologues, médecins, mathématiciens, etc.). L'expédition militaire quitte Toulon en l'an 1798 et, sur son chemin, conquiert l'île de Malte. Au vu de la violence de cette expédition et de la

---

20 Un exemple très contemporain du rôle de la France dans l'histoire de l'esclavage est le roman de Wilfried N'Sondé, *Un océan, deux mers, trois continents,* qui fonde sa narration sur l'envoi des missionnaires (ici au Congo) à fins d'évangélisation, les voyages en mer, les échanges commerciaux, les comptoirs, la traite des noirs, l'Inquisition, la corruption et notamment celle de l'Église chrétienne et de ses plus hauts dignitaires et enfin, la supériorité occidentale. Ce livre publié en 2018 situe son histoire durant le XVIIe siècle en pleine expansion commerciale. N'Sondé dénonce encore au XXIe siècle ce que certains, dès le XVIIIe siècle, ont commencé à critiquer vaguement et discrètement et que d'autres ont ouvertement décrié.

dureté du voyage en mer, des scientifiques demandent à être débarqués à Malte et rapatriés en France. Finalement, seuls 167 des 200 scientifiques arriveront à destination.

Napoléon ne s'encombre pas de tant de soldats pour simplement découvrir les beautés de l'Orient. La raison de cette campagne est plus politique que culturelle, plutôt économique que scientifique. On veut fragiliser l'ennemi anglais en le dépossédant de sa colonie en terres égyptiennes, et surtout on veut lui couper la route du commerce vers les Indes et l'Asie : la construction du canal de Suez permettrait à la France d'arriver en Orient bien avant l'Angleterre qui doit contourner tout le continent africain et lui permettrait ainsi d'avoir la mainmise sur les denrées d'Orient. Ce voyage est tout de même une opportunité sans précédent dans la découverte de l'Orient : on fonde l'Institut Français d'Égypte au Caire, les savants de la Commission des sciences et des arts tels que Monge, Jollois, de Villiers ou encore Cécile étudient les temples, les tombeaux, les pyramides, les hiéroglyphes, l'astronomie, etc. C'est à Rosette qu'on trouve la pierre du même nom, maintenant si célèbre, qui a permis plus tard de décrypter les hiéroglyphes. Pour faire court, c'est le premier site archéologique français en Orient et il permet d'accumuler un savoir linguistique autant que scientifique inestimable, et la vie au Caire des citoyens français permet d'étudier leur littérature, leurs mœurs et la religion islamique.

Tout le savoir recueilli va d'ailleurs être regroupé en une encyclopédie de l'Égypte, publiée après leur retour en France en 1809 par la Commission sous le nom de *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand.* Cet ouvrage met côte à côte deux genres littéraires et scientifiques très populaires au XVIIIe siècle : les récits de voyage et l'encyclopédie. Son succès est donc inévitable d'autant plus qu'il est richement illustré et accompagné de nombreuses cartes. On y voit des paysages, des momies, des ruines, des temples, des hiéroglyphes, la faune et la flore locale, etc. Onze ans plus tard, l'ouvrage est toujours victime de son succès et est l'objet d'une seconde édition par Panckoucke. C'est en somme une œuvre didactique très complète au vu du savoir de l'époque et qui ouvre déjà les portes à l'égyptologie.

Mais il ne faut pas oublier que, comme partout en Orient, ces découvertes culturelles et scientifiques ont été faites au prix de nombreuses vies humaines. Toujours est-il que cette expédition et la *Description de l'Égypte* furent des plus bénéfiques quant à l'expansion de l'orientalisme en France, et ce, tout au long du XIXe siècle. Loin de se refermer sur elle-même au XIXe siècle, la France entre dans un Second empire colonial qui gardera encore l'altérité et l'exotisme au centre de son imaginaire étranger qui aura alors pour cible l'Asie, l'Afrique et l'Océanie.

Les Lumières et l'Orient

En plein milieu de l'expansion de l'esclavage, lorsque les voyages en Orient n'ont jamais été aussi nombreux et les entreprises de Colbert jamais aussi fructueuses, chez certains, la raison prend le dessus sur le pouvoir et l'argent et on ne considère alors plus seulement l'Orient pour ses richesses matérielles et ses avantages politiques : les Lumières sont de ceux qui reconnaissent la sagesse et l'érudition orientale.

Au départ, la satire naît de manière assez involontaire lorsque, naïvement, les voyageurs font le récit[21] de leurs aventures et découvertes, parfois par comparaison à leur propre pays, à leurs propres mœurs et traditions. Et il ne faut pas attendre longtemps avant que les philosophes du XVIIIe siècle retournent ces observations à leur avantage, avec derrière la tête, des idées beaucoup moins innocentes. Et, sous couvert d'habits et de noms orientaux, les philosophes font la satire de leur monarchie. Cette critique a pour point de départ l'Orient, si différent de la France et qui parfois apparaît comme supérieur à celle-ci. Pour les Lumières, « le premier [l'Occident] est l'horizon où la lumière décline et le second [l'Orient] celui d'où la clarté — la révélation — émerge[22] ». À partir de cette idée, les philosophes s'appuient

---

21 Voir Chardin, *Voyages*, Paris, 1686, VI, 11 et Le Gentil, *Voyage autour du monde,* 1728, III, 140.

22 *Ibid*., p. 16.

sur cette vision de l'Orient pour en faire une comparaison avec la France et ainsi révéler les travers de cette dernière.

On peut mentionner le roman de Giovanni Paolo Marana, *L'espion du Grand Seigneur et les relations secrètes envoyées au divan de Constantinople, découvert à Paris pendant le règne de Louis le Grand, traduit de l'arabe en italien, et de l'italien en français par ****[23] . Cet espion turc dans les cours d'Europe note assidûment tout ce qu'il s'y passe et ne manque pas de commenter ces événements. Il n'est pas dépourvu non plus de critiques acerbes, principalement pour les mœurs parisiennes corrompues et légères. Cette fois-ci, le Français ethnocentré est vu par les Orientaux. On échange les rôles : l'Occident n'est plus juge ni bourreau, mais le prévenu mis en examen.

Cependant, en matière de satire sociétale, l'œuvre probablement la plus couronnée de succès est les *Lettres Persanes*[24] de Montesquieu. Dans la veine de la satire, Montesquieu est l'héritier d'une longue lignée d'écrivains. Les *Lettres persanes* envoient en France les deux Persans Usbek et Rica qui, choqués des mœurs de ce pays, en font une vive critique en rapportant ce qu'ils voient à leurs proches restés en Orient. Montesquieu mesure les risques d'une telle œuvre et ainsi, la publication se fait anonymement à Amsterdam. Les deux Persans découvrent des Français qui sont plus hommes de société qu'hommes de morale, de raison ou de bonté : « on dit que l'homme est un animal sociable. Sur ce pied-là, il me paraît qu'un Français est plus homme qu'un autre, c'est l'homme par excellence ; car il semble être fait uniquement pour la société[25] ». Et Rica de se demander : « ne sentirons-nous jamais que le ridicule des autres ?[26] ». Si cela s'applique aux coquettes qu'il rencontre, il semble bien que cela puisse tout aussi bien concerner l'Occident de manière générale quant à sa perception de l'Orient.

---

23 C'est bien sûr Claude Barbin, éditeur spécialisé dans la question de l'Orient qui en fera la première publication en 1684. J'explique dans le second chapitre de cette étude, le rôle conséquent de Barbin dans la diffusion de la littérature orientale en France.

24 Publié en 1721.

25 Lettre LXXXVIII. Rica à ***.

26 Lettre LII. Rica à Usbek.

Voltaire fut également très prolifique en textes à sujets orientaux. Sous couvert d'une traduction d'un texte allemand d'un certain Docteur Ralph, il publie à Genève en 1759, *Candide ou l'optimiste*. Quand le voyage est en vogue, Voltaire fait aller son Candide à travers monts et vallées, mers et continents. Et quand sa propre société semble avoir toujours plus de travers, Voltaire utilise des sociétés étrangères pour critiquer la sienne. On retrouve dans ce conte tous les thèmes précédemment abordés: corruption, Inquisition, voyages, commerce, esclavage. Après tant de pérégrinations, le héros éponyme finit par s'installer à Constantinople. Avant cela, il a eu le temps de faire la critique des colonies qu'il a traversées et de constater la suprématie européenne :

> On nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l'année. Quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main ; quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe : je me suis trouvé dans les deux cas. C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe. Cependant, lorsque ma mère me vendit dix écus patagons sur la côte de Guinée, elle me disait : « Mon cher enfant, bénis nos fétiches, adore-les toujours, ils te feront vivre heureux ; tu as l'honneur d'être esclave de nos seigneurs les blancs, et tu fais par-là la fortune de ton père et de ta mère[27] ».

Dans ce célèbre passage du « nègre du Suriname », Voltaire en profite également pour dénoncer l'esclavage, ici imposé par les Occidentaux, et ainsi énonce quelques articles du *Code noir*[28] de Colbert concernant le traitement des esclaves par leurs maîtres. Sur le chemin de l'Empire ottoman, car l'Orient est tant à la mode que c'est un détour inévitable, Candide constate également la barbarie des peuples d'Orient comme les Marocains qui « nageait dans le sang », d'autres peuples africains avaient non pas du sang dans les veines, mais du « feu », du « vitriol[29] ». Il pointe donc du doigt autant la violence des Occidentaux sur les peuples d'Orient que celle des Orientaux sur ses propres gens. Pour décrire ces différents peuples d'Orient, Voltaire s'appuie à la fois sur des généralités répandues en France et sur des textes scientifiques et historiques. Mais finalement, sous-entend Voltaire, ces travers observés en Orient ne seraient-ils

---

27 Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Genève, 1769, pp. 134-135.

28 Si le *Code noir* permet d'établir des lois quant au traitement des esclaves, ceux-ci bénéficient de bien peu de considération et subissent toujours des traitements inhumains, d'autant plus que ces lois nouvelles sont rarement observées à la lettre.

29 Voltaire*, op. cit.*, p. 68.

pas tout aussi propres aux Français ? À partir du moment où l'Occident commence à se considérer comme le centre de tout et à organiser le monde autour de lui, dit Thierry Hentsch, « l'Orient — peut commencer à apparaître comme référence antinomique, à être utilisé comme miroir (reflet et inversion de l'image)[30] ». C'est là ce qu'applique Voltaire avec *Candide* : on part d'un point de vue européen (l'Allemagne bourgeoise) pour finalement l'opposer aux classes modestes de l'Orient.

Voltaire est l'auteur de nombreuses œuvres orientales comme *Mahomet* en 1736, *Zadig* en 1748 ou encore *Le Taureau blanc* en 1773. Encore une fois, tous ces contes mettent en scène la critique de la servitude et des systèmes religieux et politiques dissimulée derrière un voile oriental. Dans son *Essai sur les mœurs* de 1756, il tente de faire un portrait plus juste des peuples d'Orient et ainsi combat les idées reçues : « je crois devoir ici combattre un préjugé, que le gouvernement turc est un gouvernement absurde qu'on appelle despotique ; que les peuples sont tous esclaves du sultan, qu'ils n'ont rien en propre, que leur vie et leurs biens appartiennent à leur maître. Une telle administration se détruirait elle-même[31] ».

« On ne va vers l'autre que pour mieux revenir à soi[32] », dit encore T. Hentsch. C'est là l'usage que les Lumières font de l'Orient. Ils ont déjà du recul et un regard rétrospectif sur les événements et les découvertes scientifiques, sur tous les ouvrages témoignant des évolutions politiques et économiques vis-à-vis de l'Orient des dernières décennies et les utilisent à leur avantage pour procéder cette fois, non plus à une étude de l'Autre, mais à une étude de soi, c'est-à-dire de la France.

Ainsi, « avec le déploiement vers l'extérieur, vers les autres cultures, de la curiosité des Lumières, nous entrons véritablement dans l'exploitation de la matière d'Orient. L'autre n'est plus seulement source d'exotisme, il devient matière à réflexion et à comparaison[33] ». La France et ses découvertes apparaissent teintées des horreurs

---

30 Thierry Hentsch, « *Frontière et usage de l'Orient méditerranéen »,* dans *Études Française. La tentation de l'Orient* [en ligne], Les Presses de l'université de Montréal, vol. 26, 1 | 1990, p. 17.

31 Voltaire, *Essai sur les mœurs*, t. XVI, Paris, Werdet et Lequien fils, 1829, p. 504.

32 *Ibid*., p. 12.

33 T. Hentsch*, op. cit*. p.18

de l'esclavage que les philosophes s'empressent de critiquer dans le même temps qu'ils font la satire de leur propre monarchie à travers les pays orientaux. La suprématie occidentale semble enfin renversée et, pendant le temps d'un roman épistolaire, l'histoire du monde semble enfin pouvoir s'écrire d'un autre point de vue que celui des Européens.

Troisième partie : L'Orient littéraire en France

Les récits de voyages

La première partie de cette étude l'a montré, les voyages commerciaux sont parmi les premiers à emmener l'homme à travers la Méditerranée et ainsi à contribuer à la naissance d'un savoir sur l'Orient. Cependant, les connaissances sont minces durant la première moitié du XVIIe siècle et ne commencent à être vraiment conséquentes que durant la seconde moitié du siècle. Ce savoir si pauvre s'explique par le fait que très peu de Français voyagent vers l'Orient au XVIe siècle. On lit seulement tardivement les traductions des récits des voyageurs européens.

Cependant, deux voyageurs français, soucieux de rattraper le retard par rapport à leurs voisins hollandais, portugais, espagnols ou encore italiens, mentionnent au début de leurs récits leur regret de demeurer dans l'ignorance. Il s'agit de François Martin et de sa *Description du premier voyage aux Indes Orientales* (1604) et de Pyrard de Laval et son *Discours du voyage de Pirard de Laval* (1611). Matin parle en ces termes :

> […] ce qui me fait déplorer le défaut de la nation française laquelle estant plus que tout autre naturellement pourvue de vivacité d'esprit […] a néanmoins languy longtemps dans le sommeil d'oysiveté, mesprisant ces enseignements et outre cela les trésors des Indes orientales[34].

Avec la multiplication des voyageurs et de leurs périples vers des contrées toujours plus éloignées, toujours plus exotiques et intrigantes, les récits de voyages se multiplient. La seconde moitié du siècle accueille de plus en plus d'ouvrages traitant de tous les pays d'Orient et dont les informations se rapprochent davantage de la réalité. Jean de Thévenot fait en 1665 le *Récit d'un voyage fait au Levant,* en 1721, Robert Challe publie *son Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales, par une Escadre de six Vaisseaux commandez par Mr. Du Quesne, depuis le 24 Février 1690, jusqu'au 20*

---

34 François Martin, *Description du premier voyage aux Indes orientales*, Paris, 1604, p. 3.

Août 1691. De La Haye[35], Bernier[36] et Lucas[37] content également leurs pérégrinations et tous ces récits vont très vite devenir des ouvrages de référence.

Cette passion pour le voyage et pour l'Orient ne s'essouffle pas et la bibliothèque des récits de voyages s'agrandit encore tout au long du XVIIIe siècle. En 1746 commence la publication d'un grand ouvrage regroupant tout le savoir accumulé jusque-là grâce aux voyages, c'est l'*Histoire générale des voyages* de l'Abée Prévost. On continue en 1782 avec la publication du *Voyage pittoresque de la Grèce* effectué par Choiseul-Gouffier en 1776. Tous ces ouvrages sont tour à tour agrémentés de croquis, de cartes, d'illustrations d'architecture ou de relevés scientifiques. Le savoir scientifique et historique ne cesse de grandir, tout comme la place de l'image dans la littérature scientifique.

Mais ces récits rencontrent aussi un grand succès, car sous prétexte de récits scientifiques, culturels ou encore anthropologiques, ces voyageurs-écrivains s'attardent tous inévitablement sur les coutumes amoureuses des Orientaux, bien plus intéressantes aux yeux du lecteur que l'état de leur économie. On y parle donc de polygamie, de la nudité des femmes très largement sexualisées, des harems ou encore des eunuques qui ont la charge de surveiller ces femmes. D'autant plus divertissant pour le Français dont la vie est régie par la pudeur et la bienséance. Les coutumes arabes semblent tout à fait opposées à celles des Européens : quand la Bible interdit le divorce, les Arabes n'en font cas et voient le contrat de mariage comme une formalité administrative, comme un simple contrat qui peut être rompu et réécrit. Et, quand le chrétien doit être fidèle à une seule femme, le musulman est encouragé à en prendre plusieurs, ce qui en France est condamné en ce qu'il constitue un adultère.

---

35 Jacob Blanquet De la Haye, *Voyage aux Grandes Indes,* 1674.

36 *Voyages,* 1699.

37 *Voyages*, 1704.

Galland : le voyageur écrivain

La toute fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe, voient naître une nouvelle génération d'orientalistes, des savants qui, pour la première fois, s'intéressent à la valeur linguistique de l'Orient. Ils peuvent alors étudier les mondes arabes et asiatiques dans leur totalité. Ces hommes sont donc en mesure de lire la littérature de l'Orient et, par la même, de l'importer en France.

Antoine Galland est l'un de ces hommes. Il est formé dans ce nouveau groupe d'étude de J*eunes de langues*[38] aux côtés de François Pétis de la Croix. Eux-mêmes deviennent plus tard professeurs au Collège de France comme d'autres éminents professeurs tels que Barthélémy d'Herbelot qui y enseigne le syriaque en 1692. C'est ce mouvement qui va introduire en France la traduction des *Mille et une nuits* de Galland. En effet, après avoir appris les langues de l'Orient sur une base théorique en France, en devenant en 1670 le secrétaire du marquis de Nointel, Galland va parfaire ses connaissances linguistiques à travers les pays du Levant. Au retour de son dernier voyage, Galland a une maîtrise parfaite de l'arabe, du turc et du persan. À cela s'ajoute sa connaissance du latin, du grec ancien et de l'hébreu. Beaucoup de ces *Jeunes de langue* donc, après une formation aussi théorique que pratique, mettent leur savoir au service de la traduction de nombreux manuscrits orientaux :

> Ce sont plus de 600 traductions du turc, de l'arabe, du persan, la plupart restées inédites, qui sont réalisées-là, parmi lesquelles plus de 120 traductions d'ouvrages turcs réalisées entre 1730 et 1750. Parmi celles-ci, une majorité d'ouvrages historiques, militaires, diplomatiques, biographiques, mais aussi vingt-huit traductions de contes et d'histoires fabuleuses réalisées entre 1731 et 1753[39].

Grâce au nombre de jeunes formés aux langues de l'Orient en constante augmentation, l'intérêt pour l'Orient se fait lui aussi grandissant. On a de loin dépassé

---

38 L'École des jeunes de langues est fondée par Colbert en 1669 afin de former de jeunes traducteurs et interprètes des langues de l'Orient.

39 Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre littéraire au XVIIIe siècle, le conte oriental », *Féeries, le conte oriental*, 2 | 2005.

l'ébauche de savoir, les connaissances concernant les pays orientaux sont maintenant solides et précises. De plus en plus de savants sont ralliés à la cause orientaliste, de plus en plus la Cour de France est empreinte de ce goût oriental et, de plus en plus, tout le lectorat français rêve de ces pays lointains. Le Collège Royal et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sont pour beaucoup dans ce regain d'intérêt. Ces deux institutions officielles prestigieuses et si investies dans la découverte de l'Orient prouvent la valeur de cette entreprise, sans parler de l'appui incontestable de Colbert et l'intérêt de Louis XIV lui-même. Les publications de l'Académie, comme le *Journal des sçavans* participent grandement à faire connaître dans les couches supérieures de la société les nouvelles découvertes et à renforcer le pouvoir hypnotisant de l'Orient sur les Français. L'article du 19 mai 1704 du *Journal* consacré aux *Mille et une nuits* compare d'ailleurs les génies des mythes arabes aux mythes grec et latin en leur supposant une origine commune : « les faunes, les satyres, & les genies des Grecs & des Latins, ont sans doute la même origine[40] ». Un deuxième rapprochement entre le monde arabe et le monde grec est fait dès la page suivante avec l'histoire de la mort « du grand Roy des Gines », celui-ci s'exclamant : « le grand Pan est mort ». La mention du dieu grec est ici utilisée en référence à la fin de la religion païenne. Dans cet article, les *Nuits* sont le point de départ, très vite ignoré, d'une longue présentation des différentes créatures magiques, mythiques, merveilleuses du monde arabe. Voici donc les contes de basse naissance et de soi-disant peu de valeur rehaussés au niveau des grands classiques gréco-latins tant révérés par les Anciens.

Le voyageur Galland se retrouve en qualité de chercheur parmi des commerçants et des politiques. Au retour de ses voyages, lorsqu'il travaille à la traduction des *Nuits*, il apparaît comme un précurseur en mêlant récits de voyages et littérature. Car même si on a beaucoup lu les récits de voyage, ils ne font pas partie des grands canons de la littérature. Les *Milles et une nuits,* au contraire, sont devenues un classique. C'est, entre autres, dû au fait qu'elles mêlent savoir scientifique approfondi (même si on adapte certaines choses au public mondain français du XVIIIe siècle) à une littérature de divertissement. C'est l'alliance des deux qui élève les contes au statut de littérature et non pas juste d'histoires pour enfants. Galland se

---

40 *Le Journal des scavans*, année 1704, article du 19 mai, p. 315.

démarque en surpassant de loin les premiers contes orientaux qui n'avaient d'oriental que le nom. Il donne à lire à la France des récits de voyages ; des analyses des mœurs, de la langue, des coutumes des pays orientaux ; mille et un contes merveilleux ; et ainsi, il initie la France aux traditions arabes, le tout en un seul ouvrage. Les *Mille et une nuits* apparaissent comme l'aboutissement de longues années de voyage, d'observation et de traduction.

Leur succès se doit en partie au fait que, mêlés à la magie des contes, se trouvent des faits qui dépeignent un Orient, même si francisé, non idéalisé. En effet, Galland est très familier avec l'Orient : il y passe presque quinze ans. Cette vie orientale est répartie sur trois voyages : le premier de 1670 à 1675 aux côtés de l'ambassadeur marquis de Nointel, le second pendant à peine moins d'un an en 1678 et le troisième et dernier, un voyage de neuf ans qui s'étale de l'année 1679 à 1688 aux côtés de l'ambassadeur Guilleragues.

Durant son premier voyage avec Nointel, Antoine Galland se fait « chroniqueur fidèle [41]» des mouvements de l'ambassade française. Mais son rôle est surtout d'observer les peuples qu'il rencontre pour la première fois à travers tout l'Empire ottoman, la Macédoine, la Thrace et l'Asie Mineure. Nointel n'étant pas très regardant sur les dépenses, il expérimente le faste oriental et la belle compagnie.

Son deuxième voyage est plus court : « je fis un second voyage au Levant de dix à onze mois [...][42] ». Il passe quelque temps à Messine en Sicile, mais demeure surtout à Smyrne où il collecte « d'excellens médaillons qui enrichirent le Cabinet du Roy[43] ».

En 1679, il embarque pour son dernier voyage auprès de Guilleragues qui prend la suite de Nointel en tant qu'ambassadeur à la Sublime Porte après que ce dernier fut disgracié par le roi à cause de l'affaire du sofa[44]. Encore une fois, Galland

---

41 Préface de l'*État présent des Isles de Samos, de Nicarie, Patmos et du Mont Athos,* un manuscrit traduit par Galland).

42 *Ibid.*

43 Sommaire ou Mémoire chronologique, cité par Mohamed Abdel-Halim, dans *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, pp. 60-61.

44 Géraud Poumarède résume l'affaire comme suit : « L'usage voulait que le Premier Vizir, lors de son audience publique, reçoive l'ambassadeur de France en disposant un tabouret sur le sofa, sorte d'estrade, où lui-même se trouvait. Il s'agissait ainsi, en mettant les deux personnages à la même hauteur, de manifester cette parfaite égalité, revendiquée par les Français, entre les Souverains, et par

rapporte très précisément les détails de cette nouvelle ambassade et reprend sa besogne de chasseur d'antiquités à travers la Grèce où il observe les paysages et les populations. Durant tous ses voyages, Galland n'a de cesse de communiquer avec ses amis érudits restés en France comme Jacob Spon, l'Abée de La Chambre ou Daniel Cosson à qui il conte ses péripéties orientales. Il n'attend pas de rentrer pour ramener ses acquisitions, il les fait envoyer en France et continue donc d'attiser l'intérêt pour l'Orient. Ce voyage fut l'occasion de connaître les classes plus modestes puisqu'il voyage très pauvrement et est le plus souvent en compagnie de moines et de marchands. Cependant, la Compagnie du Levant qui l'avait employé est dissoute quelques mois après son arrivée à Constantinople le laissant sans mission. Galland n'est pas désœuvré très longtemps : Guilleragues le convainc de rester pour l'assister à diverses tâches et, grâce à l'intervention de son ami Vaillant, Galland est nommé antiquaire du roi en 1685. Galland monte en grade, ce qui sera tout à fait bénéfique à la renommée de l'orientalisme et des *Mille et une nuits.* Des découvertes comme celle du *Dictionnaire bibliographique* composé par Hâdjdjî Khalîfa permettent d'en apprendre beaucoup sur la littérature orientale et aident grandement Galland dans sa recherche de manuscrits, spécialement des livres d'histoire comme demandés par Colbert.

De retour à Paris en 1688, le travail continu. Galland est proche des plus grands érudits de la capitale grâce à son travail à la Bibliothèque royale ainsi qu'au Cabinet du roi, pour lequel il a amassé nombre curiosités. Il sera tout particulièrement lié à Melchisédech Thévenot, lui aussi dévoué à l'étude de l'Orient. Galland fait à ses côtés un travail minutieux de recherches et de traductions. Deux ans après la mort de Thévenot, c'est d'Herbelot - lui aussi spécialiste en langues orientales, il est le

---

suite, entre leurs ministres […] Si Nointel obtient, en mai 1677, une audience du nouveau ministre avant les autres représentants, il remarque, une fois introduit dans la salle que, contrairement aux coutumes établies, le siège préparé pour lui, se trouve au bas du sofa. S'ensuivent une altercation entre l'ambassadeur et le Vizir dont le détail nous échappe puis le départ de Nointel, refusant son audience à ces nouvelles conditions. L'erreur du ministre français fut de ne pas s'entêter dans son refus. Pressé par la défense de la nation, placé dans une situation difficile par les réclamations de ses créanciers, il cède bien vite à la proposition d'une nouvelle audience, cette fois au bas du sofa. Cette acceptation, si elle préserve les intérêts immédiats de quelques négociants, signifie parallèlement un abaissement de la condition de l'ambassadeur et, de fait, un amoindrissement de la gloire de son maître. » Voir « La querelle du sofa. Étude sur les rapports entre gloire et diplomatie », dans *Histoire, économie & société, La gloire à l'époque moderne / Varia*, sous la direction d'Olivier Chaline, 2 | 2001, pp. 185-197.

l'interprète du roi - qui l'emploie pour travailler à sa *Bibliothèque orientale* qui devient très vite un ouvrage de référence, « une *source* où directement chacun alla puiser[45] ». Perrault, qui dirige les publications littéraires au nom du roi, fait d'ailleurs l'éloge de cet ouvrage. Après la mort de son « mécène », Galland continue à travailler sur la *Bibliothèque orientale* pour lui donner une suite. Il est ensuite, aux alentours de 1695, au service de Thierry Bignon ce qui lui permet de travailler au milieu d'une riche collection de médailles et de manuscrits.

Ainsi, la haute place que tient Galland dans la société savante et à la Cour de France rend grand service à l'orientalisme et à ses *Nuits*. Ces contes vont venir s'insérer dans un monde oriental littéraire déjà établi dans lequel le roman tient une place non négligeable.

Le roman oriental

On définira les frontières de l'Orient littéraire du XVIIe et XVIIIe siècle suivant la propre conception qu'en a Galland :

> Sous le nom d'Orientaux, je ne comprends pas seulement les Arabes et les Persans, mais encore les Turcs et les Tartares et presque tous les peuples de l'Asie jusqu'à la Chine, mahométans ou païens et idolâtres[46].

Mais cet Orient littéraire n'est encore que très peu développé au XVIIe siècle. Si les premiers romans de style oriental paraissent vers 1630, ils se développent vraiment vers 1650. Cependant, ces romans dits orientaux n'ont rien à voir avec la notion qu'on en a aujourd'hui : la connaissance de l'Orient est si faible qu'il s'agit là vraiment juste de donner des noms aux sonorités exotiques aux héros et de placer l'histoire dans un lieu qui porte un nom tout aussi superficiellement exotique quand, en réalité, est racontée une histoire à l'intrigue des plus françaises.

---

45 Martino, *op. cit.*, p.146.

46 Antoine Galland, « Avertissement », *Paroles remarquables des Orientaux*, Paris, 1694.

La première moitié du XVIIe siècle est marquée par le succès incontestable du « roman des romans », *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. La plupart des romans qui paraissent après cette œuvre qui marque un réel tournant pour le genre romanesque semblent basés sur son modèle. La mode orientale s'en empare et l'on retrouve ses nombreuses intrigues et le sujet amoureux, mais cette fois agrémentés de touches exotiques.

Ce sont vraiment les *Mille et une nuits* d'Antoine Galland qui vont marquer le début de la littérature orientale en France en apportant de réelles connaissances du monde arabe, mais pour cela il faut attendre l'année 1704 et la parution du premier tome. Même si la représentation de l'Orient que Galland donne à voir à son lecteur est très francisée, c'est la première fois que les Français ont accès à autant d'informations d'ordre culturel, historique, religieux et géographique. Avant cela, très rares étaient les livres mentionnant les pays à l'est de l'Europe et quand mention en était faite, c'était souvent pour énoncer des platitudes comme le fait Belleforest à propos des Japonais dans sa *Cosmographie universelle de tout le monde*[47] *:*

> Les Japonais sont les plus civils de l'Orient, vertueux et prud-hommes, accostables et aisez à manier, et surtout ayant les fraudes et tromperies en détestation, aymant l'honneur et la réputation, désirans être loués, ne se soucians de richesses… S'entre honorans les uns les autres, prenans plaisir aux armes.[48]

En effet, cela semble bien peu de matière pour écrire un roman oriental et montre bien le peu de connaissances que les Français avaient de l'étranger. Car sans voyages, il ne peut y avoir de savoir, et ce, même pour les plus grands esprits du temps. Les écrivains et savants de renom eux-mêmes demeurent dans une ignorance égale à celle du plus modeste lecteur, car rien concernant l'Orient ne leur est donné à lire. Mais c'est sans compter sur le développement des voyages et de leurs récits par les voyageurs français.

Mais, comme on l'a vu plus haut, la Couronne ne voit pas seulement dans ces pays une simple opportunité de commerce et d'échanges de savoirs. Une volonté d'expansion et de possession se développe et avec elle, le colonialisme. La littérature

---

47 Cette cosmographie date de 1575 et, au vu des connaissances de l'époque, est des plus complètes puisqu'elle porte le sous-titre suivant : *contenant l'entière description des quatre parties de la terre.*

48 Cité par Pierre Martino dans *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle,* p. 38.

française est grandement impactée par les projets d'expansion du royaume français. En effet, l'Inde qui, aux côtés de la Perse, était un sujet de prédilection pour les récits de voyages devient également la scène des romans et du théâtre français,[49] et ce, juste quand la domination française en Inde est à son apogée c'est-à-dire autour de 1755. Les guerres en Orient qui ont parsemé les XVIIe et XVIIIe siècles ont également laissé leur marque sur la littérature orientale en France. De même que la France compte aujourd'hui une littérature de guerre suite aux deux Guerres mondiales, la Turquie se montre de plus en plus présente dans les œuvres littéraires françaises après ses nombreuses guerres avec l'Autriche, la Perse et la Russie. Suivant les événements politiques du moment, tel ou tel pays d'Orient est sous la lumière des projecteurs et fait couler de l'encre chez les romanciers français.

Ainsi, les pays d'Orient s'immiscent dans la littérature française de manière de plus en plus précise et objective par différents moyens. Les guerres en Orient et les différents événements politiques rappellent à la France l'existence de ces pays lointains. Pierre Martino met très clairement au jour le lien entre la politique étrangère de la France et sa littérature :

> Soliman Muta Ferraca est reçu par Louis XIV en 1669 : le *Bourgeois Gentilhomme* est de 1670, *Bajazet* de 1672. Les *Lettres persanes* paraissent en 1721, l'année même de l'ambassade de Mehemet Effendy ; Voltaire fait jouer *Mahomet* en août 1742, six mois à peine après l'entrée dans Paris de Saïd Mehemet Pacha, envoyé du sultan.[50]

De 1705 à 1710, la fièvre littéraire orientale règne : les *Mille et une nuits* ont ouvert les portes à nombre de traductions de manuscrits orientaux ou encore à des pastiches et à des suites. Les *Nuits* ne sont pas près de tomber dans l'oubli. Cela

---

49 Pierre Martino, *op. cit., n*ote 1, p. 83 : « Romans : *Crémantine, reine de Sanga, 1727. - Les Sultanes de Guzarate, contes mogols, 1732. - Angola, histoire indienne,* 1746. - Voltaire, *Bababec et les fakirs*, 1750. - *Le bramine inspiré*, 1751 [...] Théâtre : *Arlequin, Grand Mogol*, 14 janvier 1734. - *Aben SaÏd, empereur des Mogols*, 6 juin 1735. - *Les Indes galantes,* 23 août 1735. - *Margeon et Kalifé*, 1er septembre 1735. - *Les Indes Chantantes*, 17 septembre 1735. - *Arlequin, Grand Mogol*, canevas, 1737. - *Les Indes dansantes*, 20 juillet 1751 [...] ».

50 *Op. cit.,* pp. 100-101.

continue même après l'année 1710. On peut se référer à la liste de contes orientaux que dresse Pierre Martino :

> *Les Aventures d'Abdalla, fils d'Hanif*, 1713 (plusieurs rééditions). - Gueulette, *Les Mille et un Quarts d'heure, contes tartares,* 1715 (réédite 1723). - *Les Voyages et Aventures des trois princes de Srendib,* 1719. [...] - *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum Hoam, contes chinois,* 1723 (réédite 1725). - Gueulette, l*es Sultanes de Guzarate ou les Songes des hommes éveillés, contes mogols,* 1732. - *Histoire des trois fils d'Hali Bassa et des trois filles de Siroco*, 1746[51].

Jusqu'à la fin du siècle, de nouveaux contes orientaux sont publiés et certains par de grands noms du XVIIIe siècle tels Voltaire, Diderot, La Harpe ou encore Cazotte. Deux raisons à la gloire des contes orientaux, dit encore Pierre Martino : « la fantaisie du récit, [et] le caractère érotique[52] ». D'érotisme, les contes de style oriental ne manquent pas. Voyons par exemple *Le Sopha* de Crébillon fils qui, en 1741, conte l'histoire d'Amanzeï, changé en sofa, et qui voit défiler sur son assise sept couples amoureux et très expressifs. Diderot redouble encore d'efforts avec son roman libertin *Les Bijoux indiscrets* de 1748.

Les romans historiques, principalement ceux de l'Abbé Prévost, Mme de Villedieu et Mme de Gomez donnent également à voir l'Orient. Ici on y trouve, entre autres, et de manière très romancée, la beauté et la bravoure des sultanes, les relations amoureuses et les jalousies au sein des harems. Rien de tel pour garder la Cour française en haleine, spécialement les femmes qui rêvent de passion et d'aventure plutôt que d'étiquette et de discours. Ces romans historiques sont cependant plus empreints d'imaginaire que de faits historiques.

---

51 *Ibid*., note 1, p. 259.

52 *Ibid*., p. 265.

L'Orient au théâtre

La comédie

Inévitablement, l'Orient se répand dans tous les genres littéraires et dans toutes les couches de la société qui ont accès aux livres et aux théâtres. La représentation de l'Orient sur les planches des théâtres permet de donner accès à cet imaginaire exotique même aux moins fortunés. Le genre comique apparaît donc parfait pour la tâche et participe à l'expansion de l'Orient en France dès le XVIIe siècle. En effet, lorsque Molière représente *Le Bourgeois gentilhomme* en 1670 Louis XIV est conquis : il est grand amateur d'art en tout genre et particulièrement du théâtre de son fidèle dramaturge. Contrairement à la plupart des pièces de théâtre, surtout en pleine époque classique, cette turquerie[53] s'inspire d'un événement bien contemporain : la visite diplomatique de l'ambassadeur ottoman Soliman Aga. Si la rencontre de ce dernier avec le roi de France s'avéra désastreuse, son voyage ne fut pas vain, en tout cas pour la France, puisque les costumes splendides et les riches objets qu'il montre fascinent les Parisiens. De plus, il introduisit également le café à Paris qui n'était jusque-là connu qu'à Marseille grâce à quelques marchands. Le roi obtient tout de même satisfaction et vengeance pour cette humiliation grâce à la comédie de Molière qui moque l'arrogance turque qui n'a su apprécier les richesses de la France et s'incliner devant la puissance de son monarque.

De nombreuses pièces orientales comiques viennent ensuite s'ajouter à celle de Molière et on note qu'il y a finalement deux tendances : soit celle qui satirise les mœurs bienséantes et guindées des Français face à la liberté (des hommes) et la passion des Arabes, soit celle où l'on insère dans l'histoire des personnages français qui sont là pour démontrer la grandeur et la supériorité des mœurs françaises comparées aux mœurs arabes « en faisant triompher à l'étranger la galanterie

---

53 J'emploie ici le mot turquerie dans son sens le plus courant au XVIIe et XVIIIe siècle suite à l'utilisation par Molière de ce terme dans *L'Avare* (acte II scène 4) où par turquerie il entend la « dureté, âpreté » d'une personne turque ou encore sa barbarie.

française »[54]. Pour la première tendance, on peut prendre pour exemple *L'Arlequin au sérail* de Saint-Foix qui dépeint un orient sulfureux et exotique, plein de sensualité. Pour la deuxième, *Le Marchand de Smyrne* de Chamfort décrit des Turcs aux manières les plus nobles et aux tempéraments les plus doux grâce aux contacts qu'ils ont eus avec des Français. Madame de Staël, dans sa nouvelle *Mirza,* à la fin du XVIIIe, siècle met en scène le prince Ximéo, un Africain d'une grande beauté, mais dont la grâce s'explique par le fait que ses traits, excepté sa couleur de peau, sont des plus européens et n'ont rien à voir avec ceux des gens de son pays. Cela nous rappelle également le Prince Oroonoko qui était

> l'un des soldats les plus braves qui eussent jamais foulé le champ de Mars ; de sorte qu'il était adoré comme la merveille de ce monde et le favori des soldats. En outre, il était doué d'une beauté naturelle dépassant de si loin toutes celles de sa sombre race […] Pour mieux définir ses talents, l'on se demandait où il avait acquis cette vraie grandeur d'âme, ces idées raffinées du véritable honneur, cette générosité absolue et cette douceur capable des plus altières passions de l'amour et de la galanterie […] Nous pouvons en attribuer la cause pour partie aux soins d'un Français plein d'esprit et de savoir […] Son nez était droit et romain au lieu d'être africain et écrasé[55].

Deux tendances contradictoires qui usent de l'imaginaire oriental de manière opposée, mais qui ont pourtant toutes deux trouvé leur place dans les différentes modes orientales en France.

L'opéra-comique

Un autre genre théâtral représente encore l'Orient sur ses planches : l'opéra-comique. Le célèbre Louis Fuzelier met en scène les pays du Levant sur un ton lyrique à travers de nombreuses pièces musicales, qu'on trouve mêlées à son répertoire majoritairement fondé sur des œuvres d'inspiration gréco-romaine, comme *La Reine des Péris*, *comédie persane* de 1725 ou *Les Indes galantes,* qui se trouvent en fait être la

---

54 Martino, *op. cit.,* p. 243.

55 Aphra Behn, *Oroonoko*, London, 1688, trad. française par Pierre-Antoine de La Place en 1745, pp. 82-84.

Turquie, la Perse et le Pérou, en 1735. L'avertissement de *La Reine des Péris* élève d'ailleurs le sujet oriental au rang des grandes œuvres grecques et romaines si révérées :

> Le public jugera par l'essai qu'on lui présente aujourd'hui, si le système fabuleux des Orientaux mérite d'occuper nos théâtres autant que la mythologie grecque et romaine. On a cru que les merveilles des Péris & des Dives pouvaient succéder aux miracles des Dieux de l'Antiquité et aux prodiges des enchanteurs et des fées de la chevalerie errante [...] Ces acteurs étrangers introduits sur le théâtre lyrique, y amèneront peut-être la variété qui lui est si nécessaire[56].

Ces compositions lyriques semblent fleurir tout au long du XVIIIe siècle, et ce depuis la fin du XVIIe siècle. L'éclat des *Mille et une nuits rallonge* encore la liste des œuvres à sujet oriental et inspire des opéras-comiques avec des personnages aux sentiments les plus vifs, des relations amoureuses ou politiques des plus complexes et des décors des plus fournis.

La tragédie

Mais l'Orient n'est pas seulement bon à un divertissement frivole et grotesque. Il atteint également le genre tragique, et quoi de plus respecté au théâtre depuis l'antiquité que la tragédie. C'est encore un pas vers la reconnaissance pour l'Orient.

L'une des pièces tragiques les plus célèbres est *Bajazet,* publiée en 1672. Le renom de son auteur, Jean Racine, et sa représentation au principal théâtre de Paris, l'Hôtel de Bourgogne, dorent encore le blason de l'imaginaire oriental. Dans *Bajazet*, violence et sensualité prennent place dans le sérail ottoman, et ainsi font remporter un grand succès à la tragédie racinienne. Le dramaturge s'attache non seulement à des décors et des costumes réalistes, mais aussi à une ambiance, à des sentiments, à des caractères aussi turcs que possible, dans la limite des connaissances de l'époque. Il s'appuie sur des livres d'histoire, sur des récits de voyages comme ceux de l'ambassadeur de La Haye ou M. de Cézy. Si, jusqu'à cette pièce et particulièrement

---

56 Louis Fuzelier, *La reine des péris, comédie persane*, Paris, 1725, avertissement.

durant le XVIIe siècle classique, l'inspiration de toutes les grandes tragédies se trouve dans l'antiquité grecque, ici on se situe en 1635 au moment de l'ordre du fratricide de Bajazet, frère du sultan Mourad IV. L'Orient contemporain vient ainsi se mesurer à la grandeur de la Grèce antique encore une fois.

D'autres comme Voltaire prirent l'Orient comme sujet tragique. Celui-ci publie *Zaïre* en 1732, *Mahomet* en 1741 et *L'Orphelin de la Chine* en 1755. Les pays du Levant inspirent donc les plus grands dramaturges du siècle. Ceux-ci prouvent que l'Orient est digne de la tragédie au même titre que la Rome ou la Grèce Antique.

Le théâtre, qu'il fût tragique, comique ou lyrique, fut un prodigieux support et un moyen d'expansion de l'Orient en France, et fut un médium entre l'Orient et le lectorat français. Il participe à garder l'intérêt des Français sur les choses de l'Orient et à ce que cet engouement ne s'essouffle pas.

CONCLUSION :

Ainsi, l'Orient, depuis sa renaissance aux yeux des Occidentaux au XVIIe siècle a été tour à tour d'intérêt commercial, politique et savant. On peut considérer la révélation très rapide de l'orientalisme sur un siècle, c'est-à-dire de 1660 à 1760.

Les Orientaux apparaissent aux Occidentaux comme un peuple inconnu, mystérieux, lointain, à la fois exotique et sulfureux, chaleureux et érudit. Cela en fait donc un sujet parfait pour divertir la Cour parisienne galante qui doit se trouver bien ennuyeuse comparée aux harems des sérails arabes. Le monde arabe est aux yeux des Français une utopie bien réelle, des plus attirantes. La littérature orientale sait très vite se faire une place dans tous les genres littéraires et s'affine à mesure que les découvertes s'accumulent.

Entre les livres d'histoire, les écrits scientifiques, les récits de voyages, les études des missionnaires et celles des ambassadeurs, les écrivains du XVIIIe siècle ne manquent pas de matière pour produire des histoires orientales bien plus exactes que celles du XVIIe siècle. On a là la preuve d'un goût pour l'Orient qui ne fait que croître dans toutes les classes sociales françaises.

Néanmoins, on retrouve tous les thèmes étudiés par Édouard Saïd et son *Orientalisme* : la position de supériorité que prend l'Occident sur l'Orient avec les ambassadeurs et les colonies, la démonisation de l'islam avec le travail d'évangélisation des missionnaires qui placent ainsi le catholicisme sur un piédestal, dominant l'islam. La francisation des coutumes arabes dans les romans et les contes orientaux souligne la distance persistante entre Orient et Occident. Mais dans le même temps, l'Orient est également représenté comme source de savoir et de sagesse que les philosophes décrivent plus d'une fois comme supérieur à l'Occident.

Curiosité, tentation, altérité, pays du Christ, tout semble faire de l'Orient un paradis perdu pour les Français au point qu'on fait de cette passion une véritable science : l'orientalisme.

CHAPITRE II : L'ÉDITION FRANÇAISE AUX XVIIIE ET XIXE SIÈCLES

Première partie : Naissance du conte et du livre illustré

Charles Perrault et le conte

Si l'orientalisme est en plein essor au moment de la publication des *Mille et une nuits* de Galland, celles-ci doivent également leur succès à celui qui a donné au genre du conte ses lettres de noblesse, Charles Perrault. Ce dernier a su tirer profit de sa place à la Cour. Son statut de contrôleur général de la Surintendance des bâtiments du roi, de membre de la Commission des inscriptions publiques dès 1663 (qui deviendra plus tard l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) ainsi que son entrée à l'Académie française en 1671 lui confère une grande influence dans le milieu des lettres. La protection que Colbert lui octroie, jusqu'à sa mort en 1683, lui donne vingt ans d'influence au sein du cercle littéraire parisien. Parmi ses publications qui rentrent tout à fait dans la veine littéraire classique de la seconde moitié du XVIIe siècle, Perrault publie déjà quelques contes en 1694, à savoir *La Patience de Grisélidis, Peau d'âne* et *Les Souhaits ridicules.* Trois ans plus tard paraissent les contes qui ont réellement fait de ces récits un genre littéraire à part entière : *Les Histoires et contes du temps passé* ou *Contes de ma mère l'Oye.* D'un folklore oral, on passe à un monument littéraire - schéma qu'on retrouve exactement avec l'œuvre de Galland.

Et pourtant,

> tout en 1690, exclut de faire des contes des œuvres littéraires, de les réunir, de les publier, de les revendiquer : leur origine paysanne et basse, leurs aventures sans rimes ni raison, leur refus de l'imitation de la réalité, de la *mimesis,* leur proximité avec les superstitions, leur ignorance des traditions antiques et de leurs chefs-d'œuvre[57].

Perrault n'en fait cas, et au contraire, use de ses contes comme d'un support pour véhiculer ses idées qui sont à l'origine du mouvement des Modernes contre les défenseurs des Anciens. Ses écrits, même s'ils sont publiés de manière anonyme, sont porteurs de sa pensée en faveur de l'innovation littéraire. Et Perrault l'a bien compris, pour que ses contes rencontrent le public visé, c'est-à-dire la Cour de Paris, il faut que ses histoires lui parlent. Ainsi donc, l'auteur adapte des contes oraux qui sont à l'origine peu appropriés pour les oreilles bienséantes du beau-Paris. En effet, les contes originaux ne sont pas ceux que l'on a l'habitude d'entendre : les contes de Perrault sont dépouillés de tout élément choquant et sont placés dans un décor bien français. Prenons pour exemple *Le Petit Chaperon rouge* : la version originale[58] place le loup dans le lit de la grand-mère, vêtu de l'habit de cette dernière. Le loup invite la petite-fille à le rejoindre dans le lit une fois qu'elle aura bu et mangé « de la viande [...] et du vin », ces mets étant en fait « la chair » et « le sang » de feu la vieille dame. Perrault épargne donc ces détails obscènes à ses lecteurs mondains. De plus, Nicolas Boileau, à la tête des Anciens et grand ennemi de Perrault, insiste bien dans son *Art poétique* de 1674 sur les règles d'écriture qui sont si chères à ce siècle et qui sont nécessaires pour qu'un livre rencontre les bonnes grâces de la Cour. Boileau pointe du doigt la prédisposition de Perrault pour le merveilleux et cette « bizarrerie d'esprit, c'est-à-dire un amour de la nouveauté, un goût pour l'imprévu qui scandalisait l'esprit

---

57 Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, p.17.

58 Ici, on se réfère au *Conte de la grand-mère* qui est une version orale parmi d'autres. Voir le dossier d'Hélène Tronc dans Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, coll. « folioplus classiques », 2007, pp. 191-192.

bien ordonné du grand satirique[59] ». Et de la même manière que Perrault adapte ses contes aux chastes oreilles parisiennes, Galland, dans sa traduction des *Mille et une nuits,* anoblit les contes orientaux, il les rend plus adaptés à leur élégant public : les scènes érotiques sont très rapidement survolées ou dissimulées sous un voile de bienséance, elles ne sont plus que sous-entendues lorsqu'elles sont en fait très explicites dans les contes arabes originaux. Galland rend également accessible l'Orient à ses lecteurs en explicitant les coutumes et traditions qui pourraient leur être étrangères : « l'Alcoran tout entier, ce livre admirable qui contient le fondement, les préceptes et la règle de notre religion[60] » donne-t-il pour description du livre sacré. Schéhérazade ne semble plus s'adresser à un sultan arabe, mais plutôt à un roi français. Il adapte pour une société européenne des contes exotiques qui sont, aux yeux des Français, déjà merveilleux simplement par leur aspect lointain et étranger. Galland marque ainsi le conte par son alliance fine du familier et de l'étranger.

Ainsi, le combat savant des Anciens et des Modernes fait du bruit dans le milieu des lettrés et des érudits : une aubaine pour le conte qui sera un temps sur toutes les lèvres et dans tous les salons, juste assez de temps pour laisser sa marque dans les esprits les plus brillants de la capitale française. Perrault veut émanciper son époque et son pays de l'antiquité grecque et romaine. Il veut créer du neuf et du français et il l'affirme dans son *Siècle de Louis le Grand,* poème qu'il déclame à l'Académie française et qui déclenche la fameuse Querelle. Galland, en Moderne convaincu, reste dans la trame du conte de Perrault : le « il était une fois » se transforme en « «ma chère sœur [...], si vous ne dormez pas, je vous supplie de me raconter un de ces beaux contes que vous savez ». Alors Schéhérazade, avec la permission du sultan, parla en ces termes[61] ».

Ainsi, la stratégie d'adaptation des contes de Perrault fonctionne, ses *Contes* ne sont pas censurés et sont adaptés à tous les publics. La Cour se les arrache et le conte

---

59 Paul Bonnefon, « Charles Perrault. Essai sur sa vie et ses ouvrages », dans *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 11, 3 | 1904, p. 365.

60 *Les Mille et une nuits*, *Histoire du second calender, fils de roi*, GF Flammarion, t. I, 2004, p. 145.

61 *Les Mille et une nuits*, t. I, p. 51 (la même édition que dans la note précédente sera utilisée tout au long de cette étude).

écrit devient alors une littérature de choix pour les lettrés même si les Anciens de la Querelle sont toujours rebutés contre le conte et contre Perrault. Ce dernier affirme son soutien aux Modernes notamment par l'éloge[62] qu'il fait de la *Bibliothèque orientale* de B. d'Herbelot, car en effet, qu'est-ce qui pouvait être plus moderne que l'orientalisme?

Mais Perrault ne fait qu'ouvrir le bal : il est le premier d'une longue lignée d'auteurs de contes, il est celui qui permet de fonder le genre du conte en tant que littérature puisque ses contes « établissent des normes et un horizon d'attente[63] ». Il dresse les grandes lignes directrices du conte qui serviront de modèle, de fondations aux contes à venir. Ainsi, Perrault à un double rôle dans le succès des *Mille et une nuits* de Galland : en premier lieu, il participe au développement de l'orientalisme grâce à sa place auprès de Colbert en tant qu'intermédiaire entre la Cour et les voyageurs et par la suite, il donne naissance au genre du conte.

Dès le début du XVIIIe siècle, le mouvement des Lumières constitue également un réel tremplin pour le livre. Les arts, les sciences et les lettres sont au centre de la vie de la Cour : Louis XIV s'entoure des savants et des lettrés de Paris, comme Voltaire qui fut son historiographe et un gentilhomme ordinaire de sa Chambre, et c'est précisément cette Cour savante qui permet de mettre en lumière la culture en général, et plus particulièrement la culture orientale dès la fin du XVIIe et pendant tout le XVIIIe siècle. L'historien du livre Henri-Jean Martin souligne que « jamais cependant, le gouvernement n'a compté autant de grands commis cultivés ou savants »[64].

Vers les années 1760, après soixante-dix ans de succès, le conte commence à tomber en désuétude. C'est sans compter sur *Le Cabinet des fées de* Charles-Joseph Mayer qui, de 1785 à 1789, regroupe tous les contes si populaires à la fin du XVIIe

---

62« Charles Perrault disoit, en parlant de cet ouvrage, que c'étoit *une espece de nouveau monde, nouvelles histoires, nouvelle politique, nouvelles mœurs, nouvelle poésie ; en un mot un nouveau ciel, une nouvelle terre » dans L'esprit des journaux françois et étrangers,* mars 1778, t. III, pp. 168-169.

63 *Ibid*., p. 10.

64 « La direction des lettres », dans *Histoire de l'édition français*, R. Chartier et H.-J. Martin, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830,* p. 82.

siècle en passant par Charles Perrault, Madame d'Aulnoy[65], Madame de Villeneuve[66], Fénelon[67], Jean de Préchac[68] et bien d'autres encore. Et, dans ce décor tout à fait français, c'est une décision de stratégique marketing que de faire apparaître les contes orientaux des *Mille et une nuits*[69] de Galland : depuis le début du XVIIIe siècle, tous les yeux sont rivés vers l'Orient. Dans les tomes suivants les *Nuits,* sont ajoutés dans cette lignée d'autres contes orientaux comme dans les volumes 14 et 15 *Les mille et un jours, contes persans* de Pétis de La Croix, *Les contes chinois, ou Les aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam* (vol. 19) de Thomas-Simon Gueullette, ou encore, *Les aventures de Zéloïde et d'Amanzarifdine, contes indiens* (vol. 32) par François-Augustin Paradis de Moncrif. *Les Mille et une nuits* permettent donc de remettre au goût du jour les contes français et de les inscrire dans le paysage littéraire historique de la France et par la même d'y insérer de nouveaux contes orientaux. En même temps, ce recueil de contes permet de relancer les *Nuits*, de leur donner un second souffle puisqu'après cela elles n'auront de cesse d'être rééditées et augmentées d'illustrations. Cette association est donc autant bénéfique pour le conte français du XVIIe siècle que pour le conte oriental du XVIIIe siècle, car l'un n'empêche pas l'autre, plutôt, l'un supporte l'autre. Preuve en est, les contes de Perrault et des conteuses ainsi que les *Mille et une nuits* sont toujours aussi importants aujourd'hui, qu'ils soient lus aux jeunes enfants ou bien regardés grâce aux adaptations de Walt Disney.

Le Cabinet des fées devient un « mausolée[70] » pour le genre du conte. Mayer dresse au milieu de l'histoire de la littérature française un monument en mémoire du conte, afin qu'il ne soit pas oublié, qu'il soit plus qu'une mode éphémère, et que

---

65 *Contes des fées* (vol. 2-3), *Les fées à la mode* (vol. 3-4) et *Les illustres fées* (vol. 5).

66 *Le Belle et la Bête* (vol. 26).

67*Fables et contes composés pour l'éducation de feu monseigneur le duc de Bourgogne* (vol. 18).

68 *Les contes moins contes que les autres* (vol. 5).

69 On les retrouve aux volumes 7 à 11.

70 Par ce terme, Claire Debru désigne la *Bibliothèque des Génies et des Fées* (2004-2016) sous la direction de Nadine Jasmin, mais il semble tout aussi approprié pour *Le Cabinet des fées* qu'elle qualifie également « d'anthologie titanesque ».

comme un monument de pierre, il se tienne pour des décennies, pour des siècles au milieu des classiques des lettres. Il fait prendre toute son importance et toute sa valeur à un genre qu'on considérait comme mineur, inférieur et bien loin d'égaler les classiques gréco-latins. L'entreprise de Mayer n'est pas vaine puisque son monument se tient toujours au milieu de la place et semble bien loin d'être oublié. Preuve en est que la *Bibliothèque des Génies et de Fées* publiée de 2004 à 2016 reprend *Le Cabinet des fées* en l'augmentant des contes laissés de côté par Mayer et en fait un réceptacle de tous les contes français à travers les époques et les modes : il regroupe un siècle de contes, depuis les premiers contes de Perrault, en passant par les contes orientaux jusqu'aux contes libertins et aux contes moralistes.

Les premières illustrations

Charles Perrault ne se contente pas de fonder le genre du conte français : il est également à l'initiative du conte illustré. En effet, le manuscrit original de ses *Contes de ma mère l'Oye* est orné de sept gouaches qui apparaissent également dans la première édition par Claude Barbin. Ce dernier, célèbre éditeur-libraire parisien est d'ailleurs une des nombreuses clefs du succès des *Mille et une nuits* quelques années plus tard. Lorsque Galland publie sa traduction des contes orientaux, le genre du conte s'est déjà fait une place dans le monde littéraire et cela, entre autres, grâce à la renommée de leur éditeur, Claude Barbin. De 1656 jusqu'à sa mort en 1698, Barbin est libraire à Paris et édite de grands noms de la littérature française de l'époque en passant du conte, avec les œuvres de Charles Perrault, à la tragédie, avec celles du jeune frère Corneille, à la comédie, avec les pièces de Molière et d'autres fameux auteurs comme Madame de Lafayette, La Rochefoucauld ou encore La Fontaine. Il est le libraire de la nouveauté et va à contresens du mouvement classique de l'époque qui se veut promoteur des grandes œuvres antiques. Il se fait dans le même temps spécialiste de l'édition de récits de voyages et de tout ce qui touche à l'Orient de manière plus ou moins romancée, et dore l'image de la littérature orientale, de plus en plus en vogue. Il édite par exemple les études de Charles Dellon dans les Indes

orientales[71], celles de Marin Cureau en Égypte[72], les récits de Jean Chardin sur le couronnement d'un roi de Perse[73], les récits asiatiques de Philippe Avril[74] ou encore les écrits de François Bernier[75]. Ainsi, Barbin mêle aux œuvres des grands écrivains français les récits de l'Orient des voyageurs et élève encore davantage leur statut. À sa mort, sa veuve continue encore quelques années à éditer : on compte notamment les *Mille et une nuits* de Galland, toujours dans cette veine orientale, qui sont peut-être la meilleure représentation de ce mouvement. Claude Barbin comme Charles Perrault, ont donc tous deux été des acteurs de la réussite des *Nuits*. Les nombreuses rééditions des contes de Perrault qui ne manquent pas d'illustrations, certaines réalisées par les plus grands comme Gustave Doré, ouvrent la voix du conte illustré que prendront très vite les *Mille et une nuits*.

Le XVIIIe siècle est un tournant pour l'illustration de manière générale : c'est le siècle de l'*Encyclopédie* et de ses planches explicatives illustrées qui vont venir populariser l'iconographie.

> C'est à partir de 1715 qu'un nouvel équilibre se met en place. […] La planche devient l'indispensable complément du livre scientifique ; la vignette, le nécessaire agrément de la production littéraire. La vitalité qu'elle s'est acquise fait de l'image la vraie triomphatrice des troubles révolutionnaires[76].

---

71 Charles Dellon, *Nouvelle relation d'un voyage fait aux Indes orientales, contenant la description des îles de Bourbon et de Madagascar, de Surate, de la côte de Malabar, de Calicut, de Tanor, de Goa ; avec l'histoire des plantes et des animaux qu'on y trouve ; et un traité des maladies particulières aux pays orientaux, et dans la route, et de leurs remèdes*, *par M. Dellon, docteur en médecine*, Paris, Claude Barbin, 1685.

72 Marin Cureau, *Discours sur les causes du débordement du Nil* [1634], Paris, Claude Barbin, 1664.

73 Jean Chardin, *Le couronnement de Soleïmaan, troisième roy de Perse, et ce qui s'est passé de plus mémorable dans les deux premières années de son règne*, Paris, Claude Barbin, 1671.

74 Philippe Avril, *Voyage en divers États d'Europe et d'Asie entrepris pour découvrir un nouveau chemin à la Chine, contenant plusieurs remarques curieuses de physique, de géographie, d'hydrographie et d'histoire*, Paris, Claude Barbin, 1692.

75 François Bernier, *Histoire de la dernière révolution des États du Grand Mogol* […] *par le sieur François Bernier. Événements particuliers, ou ce qui s'est passé de plus considérable après la guerre pendant cinq ans, ou environ, dans les États du Grand Mogol, Avec une lettre de l'étendue de l'Hindoustan, circulation de l'or et de l'argent pour venir s'y abîmer, richesses, forces, justice et cause principale de la décadence des États de l'Asie*, Paris, Claude Barbin, 1670.

76 Alain-Marie Bassy, « Le texte et l'image », dans *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier, Henri-Jean Martin, 1990, pp. 174-175.

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert est le livre du savoir par excellence, un livre de prestige avec vingt-huit volumes, dont onze consacrés aux planches. L'image prend ici son rôle pratique et démonstratif. Les livres de botanique et d'histoire naturelle illustrés se multiplient également à la fin du siècle. L'illustration n'est donc plus seulement réservée aux livres à sujet religieux[77], elle se diversifie et se popularise à travers tout genres d'ouvrages. Elle peut donc être purement décorative, comme pédagogique ou explicative. C'est également pour cela qu'elle est aussi populaire au XVIIIe siècle, tout particulièrement quand il s'agit de représenter l'Orient : pour bien se faire comprendre de son lecteur, sachant que rares étaient ceux qui avaient la possibilité de voir le Levant de leurs propres yeux, le conteur vient imager ses propos, il rend réel, matériel, ce qui n'était qu'interprétation floue et énigmatique.

Ainsi, on va très tôt associer Orient littéraire et Orient iconographique. Durant leurs déplacements en Orient, les ambassadeurs français emmenaient des artistes pour capturer les paysages et les scènes de la vie politique et privée arabe. C'est Nicolas de Nicolay qui, le premier, rapporte des représentations des costumes et des paysages turcs dès 1551 lorsqu'il accompagne l'ambassadeur Gabriel d'Aramon et en illustre ses *Navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* qu'il publie en 1576. On notera que cet ouvrage est d'ailleurs précédé d'une élégie écrite par Pierre de Ronsard, qui souligne encore l'intérêt des savants et des lettrés pour le monde oriental. Parmi ces artistes on compte également Jean-Baptiste van Mour[78], peintre attaché à l'ambassadeur de la France dans l'Empire ottoman Charles de Ferriol[79]. Ces œuvres représentent l'Orient avec grande précision et avec une attention toute particulière portée sur le détail. Il n'est pas question ici d'une vision occidentalisée du monde arabe. Il dépeint ces scènes arabes avec l'œil d'un historien : il décrit les choses telles qu'elles sont sous un regard objectif. En 1714, les œuvres orientales de

---

77 On peut ici penser au *Book of Kells* (Trinity College Dublin MS 58), une splendeur du livre illustré. Disponible en ligne : https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/hm50tr726?locale=en.

78 On peut voir certaines de ses œuvres en exposition au Rijksmuseum à Amsterdam (https://www.rijksmuseum.nl/en/search?f.principalMakers.name.sort=Jean%20Baptiste %20Vanmour&st=OBJECTS&ii=0&p=1).

79 Ambassadeur de 1692-1711.

van Mour sont réunies dans un *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant*[80], et qui connaît un tel succès qu'il est très rapidement réédité. On y voit des hommes et des femmes en tenues traditionnelles, certains Arabes, d'autres Africains, d'autres encore Indiens ou Perses, des célébrations de mariage ou d'enterrement suivant les coutumes du pays en question.

On l'a dit, les ambassadeurs français se font accompagner d'artistes dès le début du XVIe siècle et rapportent leurs iconographies en France. Cela contribue grandement, entre autres, à rendre les voyages vers l'Orient d'autant plus nombreux, et à rendre le peuple français d'autant plus curieux. Cela donne, plus que les descriptions approximatives et superficielles des premiers récits de voyages et contes orientaux, une idée bien plus précise du monde oriental aux Français car bien souvent

> les enfants et les hommes sans culture ne songent pas à concevoir ce qui est trop différent d'eux ; l'image d'un Chinois ou d'un nègre s'offre à leurs yeux sous forme d'une caricature ; c'est pour eux un être bâti à leur ressemblance, mais affligé d'un invraisemblable costume.[81]

L'illustration apporte donc de la cohérence à des mots qui ont du mal à faire écho dans certains esprits. Elle vient en aide à l'Orient dans la restauration qu'elle fait de l'image réelle de ces peuples inconnus. Orientalisme et imagerie semblent ainsi venir se compléter dans le travail d'acceptation de l'Autre et de l'Ailleurs par les Français.

Antoine Galland est lui-même secrétaire personnel de l'ambassadeur de France à Constantinople de 1670-1679, le Marquis de Nointel. Ce dernier dépêche avec lui trois peintres[82], à qui il fait produire quantité de toiles qu'il veut les plus fidèles possibles. L'Orient illustré étant si populaire en France, il semble donc logique de finalement illustrer les *Nuits* de Galland qui lui-même voyage en Orient et est témoin de la longue tradition de l'illustration des aventures politiques et culturelles des

---

80 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53000003j/f133.planchecontact.
Il faut également noter que ce recueil d'estampes est remarquable en ce qu'il est consacré tout entier à l'image d'art et non pas au texte littéraire : les quelques pages écrites sont une préface et une « explication des figures » qui viennent compléter l'image et non pas l'inverse.

81 Martino, *op. cit.*, p. 15.

82 Rombaut Fayd'herbe, Jacques Carrey et Arnould de Vuez.

ambassades en Orient. Non seulement les ambassadeurs participent à rendre l'Orient populaire à la Cour de France, mais aussi le lien ambassadeurs/illustrateurs offre à voir à la haute société parisienne et au roi Louis XIV tous ces tableaux du quotidien et ces terres orientales. L'Orient iconographique est alors aussi célèbre que l'Orient littéraire et, inévitablement, les deux en viennent à se lier.

Ces déploiements en Orient, à l'origine à des fins commerciales et politiques, ont été un immense bénéfice pour l'iconographie orientale. En attestent les plus grands peintres du XVIIIe siècle qui voyagent toujours plus à l'Est, vers des pays toujours plus exotiques. Cela est rendu possible par les très accueillants princes arabes qui laissent se former au sein de leurs empires des quartiers comme celui de Péra à Constantinople où des ambassadeurs de tous les environs se côtoient et où les peintres travaillent sans relâche. En plus des récits politiques, les récits de voyages et d'aventures ainsi que les écrits scientifiques illustrés se font très populaires au XVIIIe siècle et durant tout le XIXe: l'architecte Pascal Coste publie notamment, *Architecture arabe*[83] en 1839, et *Monuments modernes de la Perse*[84] en 1867.

De retour en France, la mode orientale se répand donc dans tous les arts et même jusqu'aux arts décoratifs et les plus haut placés viennent répandre encore ce courant comme Madame de Pompadour, maîtresse-en-titre du roi Louis XV qui, en 1747, se fait peindre à l'orientale par le célèbre Carle Van Loo[85]. Ce tableau vient ensuite surmonter la porte de sa chambre à la turque dans son château de Bellevue.

Les techniques d'impression évoluant rapidement, il paraît donc évident que cet Orient illustré atteigne le livre et pas seulement les plus prestigieux ou ceux à valeur scientifique comme l'*Encyclopédie* : l'image devient populaire. Ceci est rendu possible par l'amélioration du statut de l'illustrateur. En effet, durant la fin du XVIIe et tout le XVIIIe siècle, l'illustrateur, qu'il soit dessinateur ou graveur, redore son image auprès de la belle société parisienne. Dans *Le texte et l'image*, Alain-Marie Bassy souligne l'importance de la capitale française qui devient pour l'illustrateur ce que

---

83 Pascal Coste, *Architecture arabe*, Paris, Didot, 1839.

84 *Id.*, *Monuments modernes de la Perse*, Paris, Morel, 1867.

85 Carle Van Loo, *Sultane,* 1747, huile sur toile 120 x 127 cm, conservée au Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

l'Italie était pour les peintres, un incontournable de l'apprentissage et du succès artistique. « Ce parisianisme coïncide avec la nouvelle fonction sociale de l'illustrateur, le rôle qu'il assume désormais dans la vie culturelle et politique des élites. Entre l'homme de lettres et l'illustrateur, l'écart se réduit [86]», dit-il. L'artiste va peu à peu exercer son art sur un pied d'égalité avec l'écrivain. L'illustrateur et l'image vont tous deux trouver la gloire dans un XVIIIe siècle qui rend rapidement l'illustration indispensable, essentielle à tout bel ouvrage que chacun doit pouvoir se procurer pour signifier qu'il appartient bien à cette classe supérieure. Finalement, image et texte forment un duo où « loin de se concurrencer ou de s'ignorer, l'écrit et l'image superposent leurs significations et se servent mutuellement [87]». Ségolène Samson-Le Men rappelle d'ailleurs l'étymologie du nom « illustration » qui provient du latin « *illustratio* » qui « désign[e] l'action d'éclairer, de rendre brillant, lumineux ; la lumière est cette puissance active qui donne aux choses leur signification et permet de les comprendre[88] ». Par nature, l'illustration semble donc inévitablement être une prolongation du texte qu'elle vient éclaircir.

Le livre pour enfants

L'illustration arrive donc au XIXe siècle la tête haute. Si comme on vient de le voir, l'image trouve son public dans les lecteurs de tous les milieux, mais particulièrement dans les classes sociales les plus élevées, la didactique de l'image trouve, en bonne héritière des contes de Perrault, des amateurs tous particuliers chez les plus jeunes. Le livre illustré pour enfants devient rapidement un incontournable. Après les abécédaires et les livres d'éducation, le livre pour enfants se tourne vers la fiction et l'illustration. *Les Mille et une nuits* sont donc un support de choix pour ce type d'illustrations. Nombre rééditions seront faites donc, certaines faisant une

---

86 A.-M. Bassy, *op. cit.*, p. 177.

87*Ibid.*, p. 173.

88 Ségolène Samson-Le Men, « Quant au livre illustré », *Revue de l'art*, 44 | 1979, p. 86.

sélection de contes revisités pour les enfants, d'autres contes seront isolés de leur ensemble pour être publiés dans un recueil de contes et d'histoires enfantines. Une véritable entreprise commerciale se monte autour de la littérature de jeunesse illustrée tout particulièrement à partir de 1850. Des éditeurs de renom comme Pierre-Jules Hetzel en font leur spécialité : celui-ci se fait notamment connaître pour sa publication des œuvres de Jules Verne richement ornées de figures. L'auteur et son éditeur, avec la collaboration de Jean Macé fondent la revue pour enfants *Magasin d'éducation et de récréation.* Cette revue vient se rattacher à une autre qui avait déjà grand succès, *La Semaine des enfants*, *magasin d'images et de lectures amusantes et instructives* qui publie des histoires généreusement illustrées de 1857 à 1872. Certains des illustrateurs les plus connus comme Charles-Nicolas Cochin fils participent à cette valorisation de l'image à travers la littérature de jeunesse : celui-ci dirige la revue d'Antoine-Nicolas Duchesne et Auguste-Savinien Leblond, *Le portefeuille des enfants*, une encyclopédie pour enfants illustrée de nombreuses planches.

Cet engouement pour le livre illustré mêlé au goût pour l'Orient qui ne tarit pas produit durant tout le XIXe siècle certaines des plus belles éditions illustrées des *Mille et une nuits* qui visent des publics à l'âge et au statut social varié. Cet ouvrage va aller jusqu'à devenir un livre de collection, une œuvre tant littéraire qu'artistique : c'est le temps des bibliophiles et des éditions précieuses autant par le livre lui-même que par son contenu.

Deuxième partie : Le temps des bibliophiles

Les cabinets de lecture

Les XVIIIe et XIXe siècles ont été le théâtre de nombreux changements dans le monde du livre. L'un des acteurs majeurs de ces changements est le cabinet de lecture qui se développe dès le XVIIe siècle, mais qui prend un nouveau visage au XVIIIe siècle. Si ces cabinets n'offrent à lire au public que les nouvelles des gazettes, ils se diversifient très vite et deviennent de véritables lieux de savoir et d'échange. Contre un abonnement annuel d'environ 20 livres, le lecteur peut profiter d'un grand nombre d'ouvrages, ce qui est bien plus avantageux que de se constituer sa propre bibliothèque et qui rend ainsi l'accès aux livres plus aisé. Ces salons littéraires ne sont donc pas seulement réservés aux classes les plus élevées, d'autant plus qu'il est plus tard possible de payer pour une consultation ponctuelle et non plus uniquement pour une année entière. Le succès de ces lieux de culture, de rencontres et d'échanges va attirer toujours davantage de monde, et donc de plus en plus de librairies et de collectionneurs de livres privés vont mettre à disposition de plus en plus de beaux livres qui créent un véritable mouvement bibliophile. En effet, dans la capitale seule, pas moins de treize cabinets de lecture ouvrent leurs portes et trente-six sont répartis dans le reste du territoire français durant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Au XIXe siècle, cet intérêt pour les livres de qualité ne tarit pas,

> car, en ce siècle commençant, s'installe une nouvelle génération de clients du livre : bourgeois et parvenus, soucieux de se constituer une bibliothèque, épris de nouveauté et de luxe voyant, peu séduits par l'esthétique davidienne ; femmes conscientes de leur rôle et de la spécificité de leurs goûts, accueillant avec satisfaction des lectures qui leurs sont proprement destinées ; enfants et adolescents enfin, pourvus d'une éducation « bourgeoise » où la lecture tient le premier rôle, et grands amateurs d'images. [89]

---

89 A.-M. Bassy, *op. cit.*, p. 175.

Le livre illustré prend donc tout naturellement une place majeure au sein de ces salons puisque l'illustration est devenue signe de prestige pour un ouvrage. Le succès des cabinets de lecture est également lié au fait que durant le XVIIIe et particulièrement au XIXe siècle, le taux d'alphabétisation augmente rapidement et par conséquent il en va de même pour le nombre de « clients du livre ». Le siècle des Lumières est le témoin d'un niveau d'éducation accru chez la population bourgeoise, et cette tendance ne fait que continuer le siècle suivant.

Le taux des individus sachant au moins lire et écrire progresse de la façon suivante[90] :

1828-1830 : 38,8 %	1856-1860 : 56,5 %	1886-1890 : 77,5 %
1836-1840 : 43,3 %	1866-1870 : 62,4 %	1896-1900 : 85,5 %
1846-1850 : 49,1 %	1876-1880 : 69,8 %	

En 1883, on dénombre pas moins de 118 cabinets de lecture[91] à Paris où l'on voit se rencontrer hommes et femmes de tous les horizons venus lire des livres anciens comme contemporains. On comprend donc mieux l'engouement pour les *Mille et une nuits* au XIXe siècle et leurs nombreuses rééditions d'autant plus que Galland lui-même, qui de son temps fréquente les salons, participe à leur diffusion dans ce milieu. À la fin du XVIIIe siècle, « si l'on considère l'ensemble des tirages des romans sur la période qui va de 1778 à 1789, les *Mille et une nuits* forment le nombre le plus important d'exemplaires publiés, avec près de 8 000 demandes[92] » relève Laurent Wauquiez. Les *Nuits*, qui ont rencontré le succès autant à la capitale qu'en province, se font donc une place de choix dans les cabinets de lecture. Une nouvelle clientèle se forme alors dès le XVIIIe siècle et se développe grandement au XIXe siècle avec les bibliophiles qui apprécient particulièrement les in-folio ou les in-quarto, formats privilégiés dans les cabinets. Le beau livre devient symbole de culture et de richesse, de raffinement

---

90 Gabriel Désert, « Réflections sur les progrès de l'alphabétisation dans la France du XIXe siècle », dans *Historical Social Research,* vol. 10, 2 | 1985, pp. 44-59, p. 46.

91 Claude Pichois. « Les cabinets de lecture à Paris, durant la première moitié du XIXe siècle », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. Vol. 14, 3 | 1959, pp. 521-534, p. 522.

92 Laurent Wauquiez, « *Les Mille et une nuits* : un best-seller des lumières », dans *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 105, 1 | 2012, pp. 149-156, p. 155.

ultime, un indispensable donc de tout bon Français aisé et cultivé. Ces amateurs de livres rares et précieux trouvent entre autres leur bonheur parmi les nombreuses éditions illustrées des *Nuits*.

Le livre de luxe

Le beau livre, le livre de luxe, devient un objet de collectionneur qui se développe grâce aux cabinets de lecture permettant à d'autres et non plus seulement à l'élite d'avoir accès à ces volumes qui représentent une somme conséquente que peu peuvent se permettre. Les éditeurs du XIXe siècle voient un livre de luxe idéal dans les *Mille et une nuits* de par leur caractère de livre illustré touchant des publics divers et variés : les femmes comme les hommes, les plus âgés comme les plus jeunes, les modestes comme les fortunés. L'illustration est signe de luxe et l'impression est alors beaucoup plus abordable pour les éditeurs depuis que les techniques d'impression ont évolué.

Le livre est à la fois recherché pour ses qualités littéraires et pour ses qualités physiques et les éditions des *Nuits* illustrées rencontrent ces deux critères : d'une part, leur qualité littéraire a déjà été prouvée à maintes reprises entre l'encensement qui leur a été fait dès leur première publication et les rééditions innombrables qui leur font gravir l'échelle du livre au rang des classiques. D'autre part, les *Mille et une nuits*, grâce à ces magnifiques éditions illustrées et à ces rééditions toutes plus impressionnantes les unes que les autres, évoluent dans la hiérarchie littéraire pour finalement égaler les livres de bibliophiles qui sont le plus souvent des classiques. On trouve donc de splendides éditions des ouvrages les plus révérés comme les *Œuvres* de Molière en 1734, en six volumes in-folio ornés d'environ trente illustrations par Boucher ou encore l'édition des Fermier Généraux des *Contes et nouvelles en vers* de Jean de La Fontaine de 1762 richement illustrée par certains des meilleurs illustrateurs et graveurs français comme Eisen, Choffard, Longueil, etc.

Si on voit d'abord le conte comme un genre puéril et méprisable, l'illustration, qui subit le même jugement, vient parfaitement le compléter. Après la critique du

conte[93] vient celle de l'illustré[94] qui n'est pas pris au sérieux par tous. Malgré cette basse considération, les deux séparément rencontrent le succès, l'alliance des deux ne peut donc que présager de la grandeur du conte illustré.
L'association est fructueuse et rencontre dans les *Nuits* une matière de choix autant pour le genre du conte que pour l'illustration. L'imagerie va d'ailleurs très vite devenir un argument commercial pour le livre[95].

En parallèle des bibliothèques publiques et des cabinets de lecture, se développent les bibliothèques privées. Cette fois-ci, on retombe dans un mouvement élitiste et non plus ouvert à tous comme les salons littéraires. Seuls les plus fortunés peuvent acquérir ces raretés. Les hommes et les femmes les plus influents de la capitale collectionnent ces curiosités livresques. Le Cardinal Mazarin, grand collectionneur, notamment de « chinoiseries », possède dès la fin du XVIIe siècle plus de 30 000 ouvrages, au XVIIIe siècle, la bibliothèque personnelle du marquis d'Argenson se démarque particulièrement avec ses 100 000 ouvrages après l'achat de la célèbre bibliothèque du duc de La Vallière. Cet engouement particulier pour le livre et le livre rare s'explique entre autres par le besoin, après la Révolution, de protéger le patrimoine littéraire français par la constitution de bibliothèques privées. Cette passion dévorante des beaux livres mène nombre bibliophiles à la bibliomanie, c'est-à-dire non plus seulement à l'amour des livres rares, mais plutôt à une sorte de besoin frénétique de les posséder, à une véritable « maladie littéraire[96] », et ce particulièrement au XIXe siècle où la bibliophilie est à son apogée.

---

93 « Notre siècle est devenu bien enfant sur les livres, il lui faut des contes, des fables, des romans et des historiettes », Abbé Dubos dans le *Mercure Galant*, 1er mars 1697.

94 « Il y a plus que de la folie à prétendre amuser tout un grand peuple éclairé avec des images, comme des enfants », Louis-Sébastien, Mercier, *Le Tableau de Paris*, éd. J.-Cl. Bonnet, Pans, *Mercure de France*, t. II, 1994, p. 842.

95 Voir Christophe Martin, « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005, n° 57, pp. 113-132.

96 *Le Figaro*, 21 avril 1888.

L'« apparition d'un corps de grands marchands spécialisés[97] » promeut encore davantage le livre de luxe notamment à travers des ventes publiques qui attirent les plus grands bibliophiles. On profite également de la notoriété des intervenants sur un livre pour faire connaître ce dernier. Par exemple, on trouve sur une page de titre mention d'une préface écrite par un célèbre critique comme cette édition de 1839 des *Mille et une nuits* chez Pourrat & Cie préfacée par Jules Janin. La même année, on voit encore, cette fois dans l'édition d'Ernest Bourdin du même ouvrage la précision suivante : « édition illustrée par les meilleurs artistes français et étrangers, revue et corrigée sur l'édition princeps de 1704, augmentée d'une dissertation sur *Les Mille et une nuits* par M. le baron Silvestre de Sacy[98] ». Chaque éditeur veut prouver à tout prix, dès la page de titre, le prestige de son édition, et utilise ces grandes figures comme des images de marque, comme des arguments commerciaux.

Cette « culture de la rareté[99] » met donc l'accent sur des ouvrages aux caractéristiques précises : dorures, papiers et reliures de qualité, souvent en maroquin, et au XVIIe siècle surtout, au format in-folio ou in-quarto. Ces formats sont privilégiés dans les cabinets de lecture étant le gabarit des livres de référence ou de ceux à sujet biblique. Au XIXe siècle, le livre se fait de plus en plus petit et on préfère les in-8° et les in-12° le plus souvent, mais aussi des formats encore plus compacts comme les in-16° ou les in-18°.

Avec le livre de bibliophile s'installe un nouveau rapport entre le livre et son lecteur : on perçoit alors le livre rare comme on perçoit une peinture ou une sculpture, c'est à dire comme un objet précieux, et ainsi l'objet livre se transforme en livre-objet.

---

97 Jean Viardot, « Livres rares et pratiques bibliophiliques », dans *Histoire de l'édition française*, p. 590.

98 Le baron Silvestre de Sacy est orientaliste, linguiste et philologue, et est donc une figure d'autorité quand il en va de la critique des contes orientaux.

99 Jean-Marc Chatelain, « Bibliophilie et tradition littéraire en France au début du XVIIIe siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115, 1 | 2015, pp. 91-102, p. 91.

Le livre-objet

> Faire des livres, en langage de bibliophile, ce n'est pas toujours, Dieu merci, en écrire et en publier ; non, ce qui est peut-être plus utile et plus sérieux, ce qui est peut-être aussi plus difficile, c'est de rendre durables […] en leur assignant un brevet d'honneur et d'immortalité, c'est-à-dire un vêtement digne d'eux, une reliure de luxe, une reliure d'art[100].

Le célèbre bibliophile Paul Lacroix met ici en lumière l'importance du support, parfois plus grande que celle du contenu. On va jusqu'à priser des livres dont l'intérêt n'est nullement littéraire, mais simplement artistique comme *Les Baisers* de Charles-Joseph Dorat datant de 1770 qui ne sont sauvés de l'oubli que grâce aux illustrations d'Eisen et aux ornements de cette édition précieuse. Le livre-objet prend donc le pas sur le livre en tant que simple support matériel venant accueillir le texte, la supposée raison d'être dudit livre.

> Le livre illustré apparaît dès lors comme un genre à part dans le vaste domaine de la chose imprimée : sorte d'état intermédiaire, d'amalgame entre le livre-outil, simple support textuel, le recueil d'estampes, ensembles d'images réunies pour leurs significations plastiques ou iconographiques, et le livre-objet, devenu tout sauf un livre à lire.[101]

Finalement, l'image prend son envol et se fait sa propre place dans le monde de l'art et du livre. Avec *Acajou et Zirphile*, conte écrit par Charles Duclos en 1744, les rôles sont interchangés : ce n'est plus le texte fertile qui donne naissance à l'illustration, mais bien le contraire. Duclos compose ce conte pour venir supporter les estampes du célèbre François Boucher. Et, avec ces dix planches, l'écrivain vient mettre en mots ce que dit déjà l'image. On a là autant une curiosité qu'une rareté : la première édition se fait en grand format in-quarto dans un joli marocain vert orné de dorures. Par sa participation au travail d'illustration de l'ouvrage, Cochin vient ajouter

---

100 Paul Lacroix, *Catalogue de livres anciens et modernes, rares et curieux de la librairie Auguste Fontaine*, Paris, Fontaine, 1872, p. II.

101 Pierre-Jean Foulon, « Le livre illustré. Définitions, théories, regards », dans *Les cahiers de Mariemont*, vol. 26, 1995, p. 7.

encore à la préciosité de l'ouvrage. Le livre se crée autour de la gravure pour devenir son support, le texte est prétexte à l'image, à l'ornement. Le livre devient un objet d'art plus qu'il n'est objet littéraire et ainsi, « on se fait à l'idée que le livre peut sortir de ses limites, de son image culturelle en noir et blanc : il prend des couleurs et se met à courir le monde [102]». Il s'émancipe peu à peu de sa forme traditionnelle et se détache des règles et des présupposés qui l'ont jusque-là défini. L'un des précurseurs du livre plus largement illustré est William Blake avec ses *Songs of Innocence and of Experience*[103] qu'il orne de ses propres peintures. Ici, l'ouvrage apparaît comme un livre d'artiste, une sorte d'exposition de l'art de Blake, une œuvre qu'on estime autant pour sa valeur littéraire que picturale.

---

102 Lucien Giraudo, « Chapitre 1. Typologie des œuvres d'art dans la collaboration *in praesentia* », dans Michel Butor, *Le dialogue avec les arts,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 109-125.

103 William Blake, *Songs of Innocence and of Experience,* 1789-1794. https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blakes-songs-innocence-experience#:~:text=The%20Songs%20of%20Innocence%20were,and%20coloured%20by%20Blake%20himself.

Troisième partie : Vers le XIXe siècle et la seconde révolution du livre

L'évolution des techniques d'impression

Si depuis Gutenberg les techniques d'impression n'ont pas connu d'avancées majeures, la fin du XVIIIe siècle voit apparaître de nouveaux procédés qui vont rapidement révolutionner le monde du livre : François-Ambroise Didot, en 1780, par le développement d'une machine à treillis très fins, introduit le papier vélin. C'est un papier propice à faire de beaux livres, des livres de luxe puisqu'il est sans grain ni vergeures et d'une rare blancheur. Les intérêts du livre rare s'immiscent jusque dans le processus de fabrication : la page, corps principal du livre se métamorphose pour atteindre sa version la plus aboutie, il ne s'agit plus seulement de faire des livres de luxes grâces à des ornements et des dorures.

Vient ensuite en 1798 l'invention de la machine à papier en continu par Louis-Nicolas Robert qui permet de produire une grande quantité de papier rapidement avec très peu de main-d'œuvre. Cela va grandement augmenter la production du livre et va participer à le démocratiser.

Puis trois hommes participent à la création d'une presse à un coup, Louis-Laurent Anisson, François-Ambroise Didot et Charles Stanhope. Cette presse qui permet une manipulation bien moins fastidieuse et beaucoup plus rapide va dès le début du XIXe siècle remplacer la presse à deux coups. Cette nouvelle machine multiplie les rendements par dix en imprimant deux pages à la foi[104].

D'autres inventions touchant à l'illustration permettent d'imprimer d'un seul coup sur une même page texte et image. On utilise la gravure sur bois de bout et non plus sur bois de fil qui permet de graver avec grande précision et surtout qui permet d'imprimer en plus grand nombre puisque le bois de bout s'use moins vite dans la

---

104 Ève Netchine, « Le livre à l'ère industrielle. Nouveaux procédés », *L'aventure du livre,* BnF. : http://classes.bnf.fr/livre/index.htm.

mesure où il supporte mieux la compression subie en presse. La gravure sur acier ainsi que la lithographie sont également de rigueur durant tout le siècle romantique pour des tirages en nombreux exemplaires qui demeurent d'une grande précision et d'une belle qualité.

On assiste également au début du XVIIIe siècle à l'invention de la gravure en couleur. Avant cela, une image en couleur était le résultat d'une gravure coloriée ou peinte à la main. Mais grâce à la mécanisation, il est alors possible de graver directement en couleurs en gravant successivement la même image avec des couleurs différentes qui viennent se superposer. Cependant c'est un travail long et méticuleux puisqu'il faut reproduire la gravure exactement au même endroit à chaque fois.

Ces diverses inventions permettent donc d'accélérer la production du livre à moindre effort et à moindre coût, et ainsi font passer cette fabrication originellement artisanale à un rythme industriel. Elles permettent également à l'iconographie de se développer encore davantage.

Le « livre portatif[105] » et le commerce de masse

Le XVIIIe siècle s'étant débarrassé du classicisme, le siècle suivant vient terminer la tâche. Quand les formats in-folio et in-quarto étaient synonymes de grandeur et de noblesse selon Balzac, on les délaisse alors au profit de livres plus petits, plus maniables. Et « en changeant de taille l'objet change de destination : il marque l'autorité du discours émis ou la singularité de l'acte de lecture[106] » dit A.-M. Bassy. Avec cette diminution de taille il s'agit donc plutôt d'un acte de lecture singulier, d'un livre qui tisse des liens avec son lecteur : ce dernier peut emmener son livre partout, le porter sur lui plus facilement. Cette réduction des mesures, rendue possible par les évolutions techniques, signifie donc une baisse de prix. En passant de grands volumes à des formats in-8° puis in-12° voire encore des in-16° ou des in-18° on compresse le

---

105 Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La fabrique, 2015, p. 193.

106 A.-M. Bassy, *op. cit.*, p. 182.

texte pour le contenir sur moitié moins de pages. Avec le format Charpentier, le Livre de poche d'aujourd'hui, c'est-à- dire le in-18°, le texte se concentre sur une page de 18,3 cm par 11,5 cm. Cette invention de Gervais Charpentier en 1838 va mener à une « Bibliothèque Charpentier » qui va réunir les plus grands écrivains du XIXe siècle et ainsi répandre ce goût du petit.

Les *Mille et une nuits* s'adaptent elles aussi au fil des modes : on compte majoritairement des éditions in-8° (1822, Gauttier ; 1839, Pourrat) et des in-12° (1819, Pigoreau et Cie ; 1881, Jouaust), mais aussi d'autres en in-16° (1850, Bédelet) et in-18° (1832, Ledentu). Pour autant, la diminution de la taille de la page ne signifie pas suppression des images ou dégradation de leur qualité. Les performances des presses permettent alors d'imprimer des illustrations en très petit format tout en gardant leur finesse et leur qualité. On constate justement une augmentation du nombre d'illustrations en avançant dans le XIXe siècle : on part d'une première édition illustrée du *Cabinet des fées* (1785-1789) comportant quinze illustrations pour arriver à 421 images avec l'édition Hachette et Lahure (1865) en passant par l'édition Bourdin (1839) qui elle contient des gravures environ une page sur deux, et si certaines sont des images pleine-page au format donc assez traditionnel, d'autres sont de petites vignettes.

Cette audace dans l'illustration des *Nuits* s'explique par le fait que, comme on l'a dit, les coûts d'impression des images sont bien moindres qu'ils ne l'ont été et que les contes de Galland ont largement prouvé leur intérêt auprès du public, et particulièrement auprès des bibliophiles pour les plus belles éditions. Un autre facteur est cependant à noter : c'est la baisse du prix du livre qui, alliée à l'augmentation du taux d'alphabétisation, mène à une augmentation fulgurante de la vente de livres. En effet, grâce au format compact de Charpentier, on peut trouver l'équivalent de deux tomes in-8° à 15 francs dans un volume à 3 francs 50. Tous les éditeurs vont petit à petit s'aligner sur le prix instauré par Charpentier qui est à l'initiative d'une véritable révolution dans le monde du livre. De plus, avec cette baisse de prix, la mode se tourne de plus en plus vers la constitution de bibliothèques privées familiales qui ne sont plus réservées seulement aux riches bibliophiles et ainsi répand encore ce goût du livre illustré.

CONCLUSION :

Le XVIIIe siècle naissant, tous les critères semblent réunis pour favoriser l'arrivée du conte en France. Charles Perrault travaille particulièrement à son acceptation en tant que genre littéraire à part entière et crée déjà un lien, qui s'avérera inaltérable, entre le conte et l'illustration. Les *Mille et une nuits* de Galland s'épanouissent donc dans un siècle qui se voue à faire une place, aux côtés du texte, à l'image à travers toutes les modes, pour tous les goûts et pour toutes les classes sociales ayant accès au livre. Durant le siècle des Lumières, tout s'illustre en passant par les livres pour enfants qui rencontrent un franc succès, les récits de voyages, et bien sûr l'œuvre du siècle, l'*Encyclopédie*. L'image se démocratise et s'adapte pour venir compléter les textes de tous genres littéraires autant savants que divertissants. Son statut connaît également une grande évolution : si elle peut paraître puérile et simplement décorative dans les livres de jeunesse, elle arbore la prestance d'un outil scientifique quand il en va des textes de botanique ou des articles de dictionnaires. En regard à l'Orient et aux contes orientaux, l'image transcende les barrières linguistiques, culturelles et géographiques et constitue en cela un élément presque indispensable à la compréhension du Levant par les Français qui découvrent tout juste ces pays lointains à travers des récits.

Les fondations faites, le XIXe siècle vient glorifier l'iconographie en la plaçant au centre du monde littéraire : le statut de l'illustrateur s'est grandement amélioré et avec lui celui de l'illustration. Le savoir et la littérature s'étendant toujours davantage vers les couches de la société, même les plus démunies, et le livre est à son apogée. Les cabinets de lecture permettent au plus grand nombre d'avoir accès aux lettres et certains en particulier, les bibliophiles, viennent mettre le livre en lumière. Le livre devient petit à petit un objet d'art plutôt qu'un objet littéraire par ses caractéristiques physiques qui sont toujours plus développées et soignées. Les *Mille et une nuits* n'échappent pas à cette tendance du livre-objet et se revêtent des plus belles couvertures et dorures et ouvrent leurs pages aux meilleurs illustrateurs. L'image vient alors voler la vedette au texte dans des ouvrages qui se surpassent les uns les autres dans leurs beautés.

Les évolutions techniques éclosent comme fleurs au soleil dès la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, et conduisent le livre à prendre des formes diverses et variées, toujours plus détaillées et perfectionnées. Si ces prouesses techniques ont des avantages artistiques quant à la qualité du papier, des reliures et des illustrations, elles ont également des avantages pratiques et économiques : le format du livre se rétrécit et celui-ci se vend à des sommes de plus en plus modiques. Le monde du livre est définitivement impacté par ces avancées qui permettent à l'objet livre de s'ancrer dans la société comme un objet de culture et de savoir accessible à tous, un objet industriel.

Les *Mille et une nuits* ont su se faire une place de choix à travers ces siècles en s'adaptant à chacune de leurs tendances littéraires ou artistiques, à chacune de leurs innovations et sont ainsi l'un des ouvrages les plus largement illustrés.

CHAPITRE III : LES *MILLE ET UNE NUITS* ILLUSTRÉES

Étude iconographique

SI l'illustration commence à se populariser au XVIIIe siècle, elle n'atteint pas tout de suite les *Mille et une nuits* pour autant. En effet, leur première publication en France de 1704 à 1717 se fait sans illustrations ni même frontispice. De nombreuses rééditions sont faites, mais toutes dépourvues de gravures. Cependant, une fois les premières images accolées au texte, celles-ci vont devenir presque indispensables aux contes orientaux de Galland, de sorte qu'aujourd'hui encore, on considère les *Nuits* comme le livre illustré par excellence au même titre que les *Contes* de Perrault ou les *Fables* de La Fontaine[107].

---

107 En 1762 sort une édition in-8° des *Contes et nouvelles en vers* de Jean de La Fontaine, richement illustrée, notamment par Pierre-Philippe Choffard qui a également travaillé aux gravures du *Cabinet des fées.* Cet ouvrage est très populaire parmi la bourgeoisie française et non plus seulement chez l'aristocratie : le livre illustré se démocratise. C'est un sort similaire qui attend les *Nuits* vingt-trois ans plus tard et les place ainsi au même niveau qu'un des plus grands recueils français.

Pour une meilleure vue d'ensemble de l'étude iconographique qui va suivre, voici la liste des éditions illustrées des *Mille et une nuits* qui sont ici analysées :

- 1785-1789, *Le Cabinet des fées*, 5 vol. sur *Les Mille et une nuits,* 15 ill., in-8°,
- 1819, Pigoreau, Corbet, Chassaignon, Lécrivain, 7 vol., 7 ill., in-12°,
- 1822, Édouard Gauttier, 7 vol., 21 ill., in-8°,
- 1825, Salmon, 8 vol., 8 ill., in-16°,
- 1832, Ledentu, 8 vol., 36 ill., in-18°,
- 1839, Pourrat Frères, 4 vol., 26 ill., in-8°,
- 1839, Bourdin, 3 vol., illustrations environ une page sur deux, in-4°,
- 1850, Amédée Bédelet, 1 ill. couleur, in-16°,
- 1864, Morizot, 1 vol., 20 ill., in-4°,
- 1865-1866, Hachette et Lahure, 2 vol., 421 ill., in-4°,
- 1881, Jouaust, 10 vol., 21 ill., in-12°,
- 1887-1895, Garnier, 1 vol., 159 ill., in-8°.

Il faut donc attendre 1785 et le grand *Cabinet des fées* illustré de Charles-Joseph Mayer qui compile certains des contes les plus célèbres en passant par ceux de Charles Perrault, Madame d'Aulnoy, Jean-Jacques Rousseau et bien sûr selon la mode de l'époque les contes orientaux de Galland ou encore de Pétis de La Croix ou de Gueullette. Il faudra cinq ans au chevalier Mayer pour publier pas moins de quarante-et-un volumes comprenant un total de cent vingt illustrations de grande taille (135 x 80 mm). Chacun des volumes est au format in-8°, une taille assez commune pour l'époque, mais pas non plus un format bon marché, ce n'est pas un livre « de poche » que l'on peut aisément transporter. Un tome coûte 48 sol avec illustrations et 35 sol sans. C'est-à-dire que pour les quarante-et-un tomes il fallait débourser 1 968 sol pour les contes illustrés ou 1 435 sol pour le texte seul. Pour remettre ces chiffres dans leur contexte et comprendre la valeur réelle de ces livres il faut considérer les relevés ci-dessous :

> En 1750, la journée du manœuvre agricole nourri revenait à 0 fr. 86. Le domestique de ferme nourri recevait à l'année 175 francs en moyenne (Avenel « Paysans et Ouvriers », livre édité en 1899).
>
> En 1785, les journaliers agricoles étaient payés 1 franc par jour, la servante agricole à l'année 84 francs, les domestiques 250 francs à l'année.

> En 1785, le salaire courant d'un ouvrier non nourri est de 1 franc par jour.
> Mais voici le prix des denrées; leur comparaison donnera le pouvoir d'achat :
> En 1788,
> Le kilo de bœuf vaut 0 fr. 65
> Le litre de vin rouge 0 fr. 16
> Le kilo de beurre 1 fr.
> La douzaine d'œufs 0 fr. 25
> Le kilo de pain 0 fr. 30
> 100 kilos de pommes de terre 1 fr. 70
> 1 paire de souliers 3 fr. 75
> Le litre de lait 0fr/10
> Un petit logement dans une petite ville coûtait à l'année 20 francs en 1750, 32 francs en 1789[108].

Ainsi, un volume illustré vaut 2 fr. 50 et la série de quarante-et-un volumes vaut 102 fr. 50. Il aurait donc fallu plus de trois mois de salaire à un ouvrier pour s'offrir *Le Cabinet des fées* complet. Un livre illustré coûte environ 2 francs à cette époque, *Le Cabinet des fées* est donc un ouvrage de choix, un livre de luxe que seules la bourgeoisie et l'aristocratie peuvent se permettre et cela souligne encore la renommée des *Nuits* qui ont l'honneur de figurer dans ce recueil.

Des artistes de renom comme Louis-Sébastien Berthet, Biosse, Pierre-Philippe Choffard, Langlois, Louis Legrand, Joseph de Longueil gravent les dessins de Clément-Pierre Marillier. Ce dernier fait partie de cette génération de grands illustrateurs et graveurs comme P.-P. Choffard, Charles Eisen, Nicolas de Launay, J. de Longueil, Emmanuel De Ghendt, etc. C.-P. Mariller s'attelle à illustrer des auteurs de renom comme Voltaire, L'Arioste, Claude-Joseph Dorat, Jean de La Fontaine, Jean-Jacques Rousseau, Crébillon fils, Montesquieu, etc. *Le Cabinet des fées* est donc illustré par les plus talentueux artistes de son temps et cela résulte en de très fines et riches gravures. Il est également important de noter que tout le travail d'illustration se fait sous la direction de Nicolas Delaunay qui n'est autre que le graveur attitré du roi et ne fait qu'ajouter au prestige de cette édition.

En ce qui concerne les contes des *Mille et une nuits*, cinq volumes leur sont réservés, c'est-à-dire quinze gravures. Celles-ci sont à l'image du texte qu'elles illustrent, occidentalisées et bienséantes. En effet, les décors semblent très européanisés : y sont représentés des intérieurs qui ressemblent davantage à ceux

---

108 Léon de Riedmatten, « Monnaies, salaires et prix à travers l'histoire », dans *Journal de la société statistique de Paris*, t. 85, 1944, p. 13.

des châteaux français avec des colonnes de style antique (t. X ill. 2) des moulures aux plafonds et aux murs (fig. 2), en somme, un décor plus français qu'oriental. En ce qui concerne les personnages, s'ils sont vêtus à l'orientale avec turbans, babouches, sarouels et caftans, la plupart d'entre eux ont des traits bien français. La troisième illustration du tome VII donne à voir une foule de servantes s'affairant autour d'un jeune prince, le troisième calender, et tous sont représentés avec une peau ivoire, lui, rasé de près : les mêmes visages que l'on retrouverait sur un tableau représentant un prince français et sa Cour. L'Orient apparaît plutôt à travers les objets comme ces grandes jarres, l'éventail, le bassin en premier plan ou encore le luth (fig. 2), tous placés là comme pour apporter une touche exotique. La femme enfermée dans une caisse de verre par le génie de la première illustration du tome VII n'est même pas voilée et semble avoir des cheveux très clairs, blonds, semble-t-il, et encore une fois, un visage très caucasien, ce qui n'est pas très représentatif des femmes orientales.

Fig. 1 : *Le Cabinet des fées, Histoire du troisième calender,* t. VII, ill. 3, 1785-1789, p. 328.

Fig. 2 : *Le Cabinet des fées, Suite de l'histoire des amours d'Aboulhassan Ali Ebn Becar & de Schemselnihar, favorite du calife Haroun Alraschid,* t. IX, ill. 1, 1785-1789, p. 28.

Fig. 3 : *Le Cabinet des fées, Histoire de Ganem, fils d'Abon Aibou, l'Esclave d'Amour,* t. X, ill. 1, 1785-1789, p. 12.

Fig. 4 : *Le Cabinet des fées, Les Aventures du Calife Haroun Alraschid,* t. XI, ill. 1, 1785-1789, p. 8.

D'autres personnages en revanche, ont des airs beaucoup plus orientaux comme les trois hommes de la première illustration du tome X, leur couleur de peau semble plus halée, ils portent la moustache dans un style oriental, et derrière eux, une architecture et une végétation qui correspond davantage à leur pays. Cependant, il ne semble pas qu'aucune distinction ne soit faîte dans la représentation des différents pays d'Orient : on est ici face à des clichés qui mélangent toutes les cultures orientales et font de la culture arabe avec ses mœurs et ses paysages un stéréotype du monde oriental qui en fait est bien différent d'une région à l'autre, l'Inde n'ayant rien à voir avec la Perse ou la Chine.

Sur l'illustration ci-dessus (fig. 3), on peut apercevoir le minaret de la mosquée dressé en arrière-plan et, au premier plan, des hommes aux traits plutôt orientaux. Il semblerait que l'européanisation ne s'opère donc que sur les femmes et certains jeunes hommes, peut-être suivant une idée qui voudrait rendre ces personnages plus conformes à la sensibilité du public de l'époque.

La première illustration du tome VIII (fig. 5) montre la méconnaissance des peuples africains en représentant les « noirs » qui ont sauvé Sindbad tous avec un visage semblable, avec des joues et des lèvres boursouflées et la même coupe de cheveux courte, les enfants nus et les adultes guère plus vêtus, ils sont dépeints comme des sauvages. On peut clairement voir ressurgir le point de vue du Français du XVIIIe siècle, et les stéréotypes concernant les peuples les moins connus.

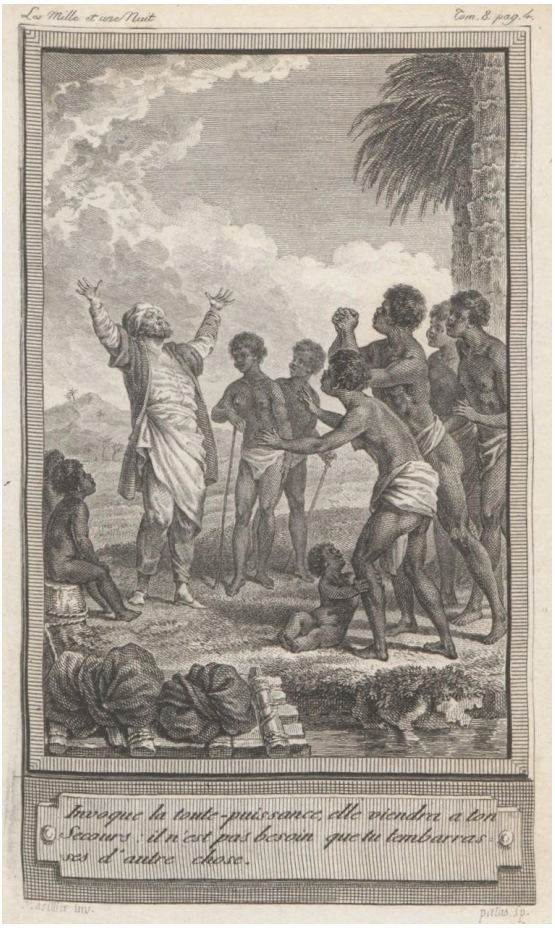


Fig. 5 : Le Cabinet des fées, Suite du Sixième Voyage de Sindbad le Marin, t. VIII, ill. 1, 1785-1789, p. 8.

Si la qualité de la gravure et du dessein est indéniable, l'illustration n'est pas toujours cohérente par rapport au texte qu'elle illustre. Les illustrations entre elles ne semblent pas toujours harmonieuses non plus : certaines sont beaucoup plus représentatives des pays du Levant que d'autres. Images et texte sont tout de même en étroite collaboration, les illustrations étant insérées à l'endroit du texte auquel elles se réfèrent - contrairement par exemple à l'édition de Salmon en 1825 qui ne comporte qu'un frontispice pour chaque volume et ainsi rompt le lien entre texte et image. De plus, dans *Le Cabinet des fées*, chacune des illustrations est agrémentée d'une courte citation du passage auquel elle appartient et renforce encore ce lien.

Ainsi, la première édition illustrée des *Nuits* apparaît en 1785, quatre-vingt-un ans après la première publication du premier volume, et c'est la seule de tout le XVIIIe siècle en France malgré la célébrité des *Mille et une nuits*, de leur traducteur/auteur et du mouvement orientaliste. Mais comment expliquer cela ? Cependant, avant d'investir une somme colossale dans l'illustration d'un ouvrage, son éditeur veut évidemment s'assurer de son succès. Cependant, on sait déjà, grâce à la première édition des *Nuits* sans illustration, que

c'est un livre qui se vend très bien. Ce n'est certainement pas non plus le manque d'intérêt pour le conte ni pour l'illustration au XVIIIe siècle qui justifie ces éditions dépourvues d'iconographies.

Fig. 6 : frontispice, éd. Pigoreau, Corbet, Chassaignon, Lécrivain, *Histoire de Beder, prince de Perse et de Giauhare, princesse du royaume de Samandal,* t. IV, 1819.

Fig. 7 : frontispice, éd. Pigoreau, Corbet, Chassaignon, Lécrivain, *Le marchand et le Génie,* t. I, 1819.

Vient ensuite en 1819, une édition en sept volumes in-12, beaucoup plus petite, plus facile à transporter selon la mode du XIXe siècle. Ici, on trouve un frontispice par volume. Cette série d'illustrations ne semble rien avoir d'oriental à part quelques éléments vestimentaires et deux palmiers dans le frontispice du second tome. En regardant l'illustration au quatrième tome, on pourrait presque se méprendre sur le lieu représenté : est-ce l'Orient ou la campagne française ? Ce frontispice illustre l'*Histoire de Beder, prince de Perse et de Giauhare, princesse du royaume de Samandal* et pourtant cela ne représente en rien les paysages perses.

On retrouve un tableau assez similaire avec le premier frontispice qui montre encore une femme aux airs très caucasiens, à côté d'un génie qu'on pourrait confondre avec une statue grecque antique, dans une nature luxuriante qui ressemble à un jardin à l'anglaise. La seule connotation orientale ici se trouve encore chez les deux princes qui portent l'habit traditionnel turc et le turban. On ne s'éloigne donc pas trop des illustrations du *Cabinet des fées*, toujours dans une représentation très francisée et dans un style très classique. Et, comme dans la première édition illustrée, celle de 1819 semble toujours illustrer les mêmes contes ou en tout cas les mêmes types de personnages : génies, animaux fantastiques comme le serpent géant et le cheval volant, et surtout les femmes, mais jamais Schéhérazade. Si le format du livre correspond à son siècle, l'illustration elle semble être figée dans le théâtralisme du XVIIe siècle, pleine « de la pureté tragique, du classicisme rigoureux[109] » en vigueur à l'époque.

Après cela, les éditions illustrées vont se multiplier très rapidement, mais certaines vont simplement réutiliser les illustrations des autres. Les frontispices de l'édition de 1819 se retrouvent dans celle de Salmon de 1825, seule différence, l'ajout d'un tome et donc d'un frontispice. Et d'autres, au contraire, vont se démarquer comme cette édition en sept volumes de 1822 d'Édouard Gauttier comportant vingt-et-une gravures, trois pour chacun des sept tomes. L'auteur de ces illustrations n'est autre que Charles-Abraham Chasselat qui est à la tête de l'atelier de gravure des Beaux-arts et qui immortalise les événements officiels pour la Couronne. C'est la première fois que les *Mille et une nuits* sont si généreusement illustrées. Ces gravures se distinguent notamment des précédentes par leurs jeux d'ombres et de lumières : les personnages sont souvent vêtus de blanc et se détachent nettement de l'arrière-plan foncé. Les tenues sont plus riches et plus détaillées, le mobilier, les intérieurs, tout semble déjà plus proche de la réalité :

---

109 Alain-Marie Bassy, *op. cit.*

Fig. 8 : éd. Édouard Gauttier, t. V, 1822, p. 35.

ici (fig. 8), on peut bien observer les tenues travaillées des personnages, mais surtout l'intérieur de la pièce avec arches décoratives sur le mur du fond, sofa à l'orientale, etc. Cette édition reste dans la même veine que nos deux illustrateurs précédents et représente volontiers des corps aux allures françaises dans des habits orientaux. On le remarque particulièrement dans l'illustration de l'*Histoire de Zobéïde* qui met côte à côte deux femmes, l'une le teint basané, les cheveux noirs et bouclés et l'autre, son opposé. C'est la même chose avec la sultane et ses enfants : deux d'entre elles sont blondes et les quatre pourraient aussi bien être Françaises.

Fig. 9 : éd. Édouard Gauttier, *Histoire de Zobéïde,* t. I, 1822, p. 383.

Fig. 10 : éd. Édouard Gauttier, *Histoire de la sultane et de ses trois filles,* t. VI, 1822, p. 232.

En 1832, Ledentu renchérit avec trente-six gravures pour un total de huit volumes. Néanmoins, celles-ci sont plus grossières, les habits moins travaillés, les intérieurs moins détaillés, moins ornés, les traits sont plus lourds et les visages moins expressifs, elles sont bien loin de rivaliser avec la qualité des estampes du *Cabinet des fées*. Certaines ressemblent d'ailleurs beaucoup à des gravures vues dans les éditions précédentes.

Fig. 11 : éd. Ledentu, *Histoire des deux princes Amgiad et Assad,* t. IV, 1832, p. 317.

Fig. 12 : éd. Ledentu, *Histoire de Beder, prince de Perse et de Giauhare, princesse du royaume de Samandal,* t. V, 1832, p. 246.

Les éditions Pourrat Frères nous livrent en 1839 un ouvrage qui mérite qu'on lui porte un intérêt particulier. Celui-ci se compose de quatre volumes agrémentés d'une vingtaine de gravures. Sa particularité se trouve dans le fait que deux types d'illustrations cohabitent dans ce livre. Les unes au format portrait, les autres au format paysage. Les premières (fig. 13), qui représentent des petits groupes de personnages, ont perdu le cadre rectangulaire habituel au profit d'une bordure floue, nuageuse, qui donne l'impression d'une image plus libre, presque mouvante, et non pas cantonnée à l'espace qui lui a été attribué, l'impression d'une frontière plus vague entre texte et image.

Fig. 13 : éd. Pourrat Frères, t. I, 1849, page de titre.

L'autre type d'images, celui qu'on pourrait qualifier de tableau, est disposé sur la page à l'italienne. Ces illustrations rassemblent souvent une foule de personnages sur une place publique, ou sont simplement une représentation un peu plus grandiose de quelques personnages. Ces tableaux deviennent plus que de simples illustrations, ils semblent, contrairement aux images au format à la française, s'émanciper du texte et devenir de réels tableaux à part entière comme on verrait dans un musée. Chaque image, peu importe son sens ou sa taille, est composée d'une infinité de détails et fait preuve d'un grand réalisme. Dès la page de titre illustrée par cette image (fig.13) représentant le sultan Schahriar, on découvre Schéhérazade (pour la première fois!), et sa sœur Dinarzade, on n'a aucun doute que c'est l'Orient qui est représenté, tous les éléments sont là : palmiers, arches, narguilé, personnages assis au sol sur des coussins, habits traditionnels, personnages aux caractéristiques physiques orientales, dômes de la mosquée en arrière-plan représentant parfaitement l'architecture locale, etc. Les tableaux ne font pas défaut non plus à ce réalisme oriental et exposent la finesse de l'art arabe à travers les moulures, les tenues, l'harnachement des chevaux, les salles des palais, etc.

Fig. 14 : éd. Pourrat Frères, *Aventures du deuxième calender, fils de roi*, t. I, 1839, p. 123.

Fig. 15 : éd. Pourrat Frères, *Aventures du deuxième calender, fils de roi*, t. I, 1839, p. 111.

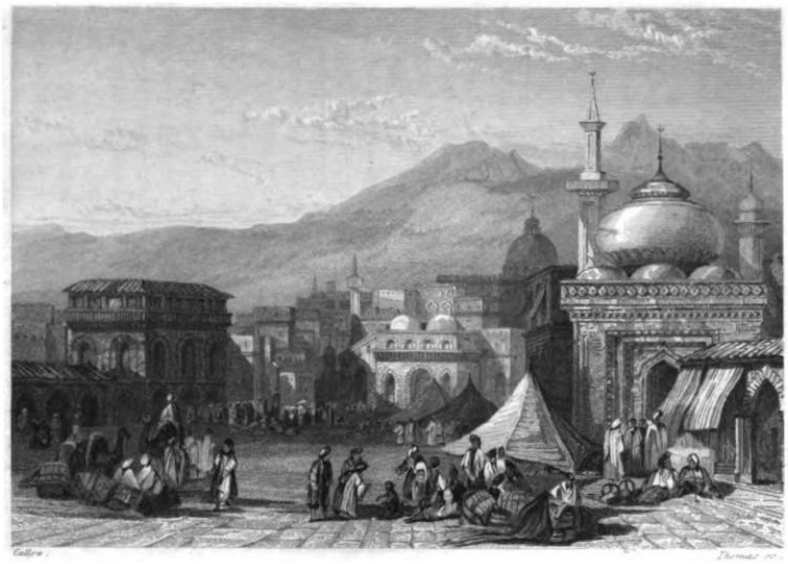


Fig. 16 : éd. Pourrat Frères, *Aventures du deuxième calender, fils de roi*, t. I, 1839, p. 124.

On voit bien qu'on avance dans le temps, on est déjà en 1839, on connaît encore mieux l'Orient et on commence à le comprendre. Alors on s'éloigne des stéréotypes et on n'a plus besoin de franciser ces pays pour les rendre accessibles. On peut également observer les conséquences des avancées techniques avec ces tableaux riches de détails toujours plus délicats et de jeux d'ombres et de lumières.

La même année, Ernest Bourdin publie une édition très travaillée, illustrée de nombreuses figures, avec frontispice et pages de titre richement décorées. Cet ouvrage s'étale sur trois volumes in-quarto, c'est la première édition illustrée imprimée sur un si grand format et avec autant d'illustrations puisqu'environ une page sur deux possède une vignette ou une image de taille variable. Quand la mode est au petit livre, au livre maniable, Bourdin fabrique un grand format à l'ancienne, digne d'un grand classique. Il produit donc là un ouvrage de qualité, coûteux, et qui n'est pas destiné à être lu n'importe où pour passer le temps, c'est plutôt un ouvrage pour lequel on réserve du temps pour le lire et le feuilleter à loisir. Le prestige de cette édition est précisé par le complément au titre suivant : « édition illustrée par les meilleurs artistes français et étrangers, revue et corrigée sur l'édition princeps de 1704, augmentée d'une dissertation sur *Les Mille et une nuits* par M. le baron Silvestre de Sacy ». Avant même de commencer la lecture, le lecteur se trouve face à un frontispice et pas moins de quatre pages de titre différentes entièrement ornées dont voici certains ci-dessous :

Fig. 17 : frontispice du tome premier de l'édition de 1839 par E. Bourdin.

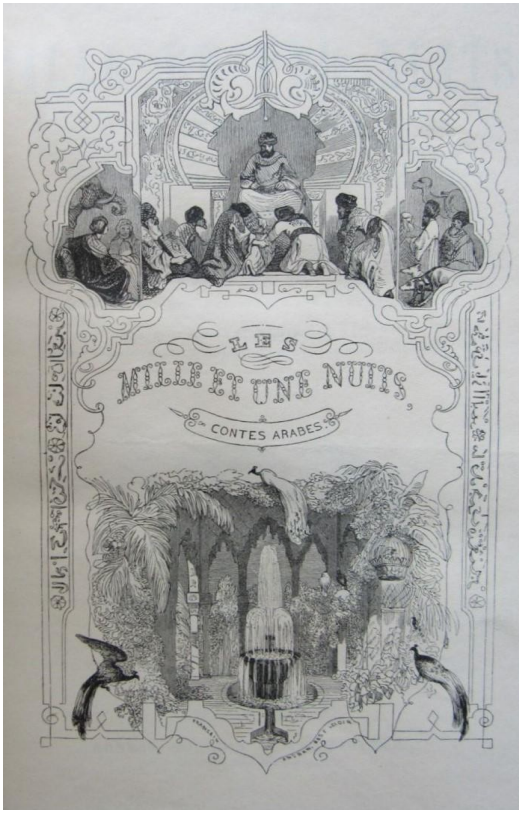
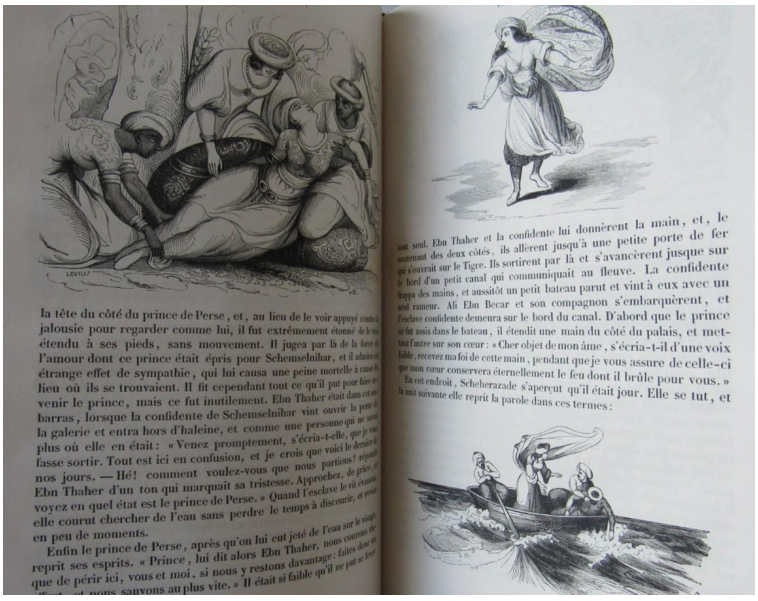


Fig. 18 : page de titre du tome premier de l'édition de 1839 par E. Bourdin.

Avec l'évolution des techniques comme l'impression sur bois de bout ou la lithographie viennent des éditions de plus en plus perfectionnées : il est alors possible d'imprimer sur une même page caractères d'imprimerie et gravures d'un seul coup. E. Bourdin ne s'en prive pas et entremêle des petites vignettes, des culs-de-lampe ou même des illustrations de taille conséquente aux paragraphes des contes.



la tête du côté du prince de Perse, et, au lieu de le voir appuyé contre
jalousie pour regarder comme lui, il fut extrêmement étonné de le voir
étendu à ses pieds, sans mouvement. Il jugea par là de la force de
l'amour dont ce prince était épris pour Schemselnihar, et il admira un
étrange effet de sympathie, qui lui causa une peine mortelle à cause du
lieu où ils se trouvaient. Il fit cependant tout ce qu'il put pour faire
venir le prince, mais ce fut inutilement. Ebn Thaher était dans un
barras, lorsque la confidente de Schemselnihar vint ouvrir la porte de
la galerie et entra hors d'haleine, et comme une personne qui ne savait
plus où elle en était : « Venez promptement, s'écria-t-elle, que je vous
fasse sortir. Tout est ici en confusion, et je crois que voici le dernier de
nos jours. — Hé! comment voulez-vous que nous partions? répondit
Ebn Thaher d'un ton qui marquait sa tristesse. Approchez, de grâce, et
voyez en quel état est le prince de Perse. » Quand l'esclave le vit évanoui,
elle courut chercher de l'eau sans perdre le temps à discourir, et revint
en peu de moments.

Enfin le prince de Perse, après qu'on lui eut jeté de l'eau sur le visage,
reprit ses esprits. « Prince, lui dit alors Ebn Thaher, nous courons risque
que de périr ici, vous et moi, si nous y restons davantage : faites donc ce
effort, et nous sauvons au plus vite. » Il était si faible qu'il ne put se lever

tout seul. Ebn Thaher et la confidente lui donnèrent la main, et, le
soutenant des deux côtés, ils allèrent jusqu'à une petite porte de fer
qui s'ouvrait sur le Tigre. Ils sortirent par là et s'avancèrent jusque sur
le bord d'un petit canal qui communiquait au fleuve. La confidente
frappa des mains, et aussitôt un petit bateau parut et vint à eux avec un
seul rameur. Ali Ebn Becar et son compagnon s'embarquèrent, et
l'esclave confidente demeura sur le bord du canal. D'abord que le prince
se fut assis dans le bateau, il étendit une main du côté du palais, et met-
tant l'autre sur son cœur : « Cher objet de mon âme, s'écria-t-il d'une voix
faible, recevez ma foi de cette main, pendant que je vous assure de celle-ci
que mon cœur conservera éternellement le feu dont il brûle pour vous. »
En cet endroit, Scheherazade s'aperçut qu'il était jour. Elle se tut, et
le jour suivante elle reprit la parole dans ces termes :

Fig. 19 : éd. E. Bourdin, t. I, 1839, pp. 68-69.

Bourdin et les « meilleurs artistes français » s'éloignent du style classique de la gravure : on y voit des animaux exotiques (paons, fig. 18), des caractères typographiques arabes (frontispice, fig. 17), l'ornement prend des formes orientales (fig. 20) et on retrouve de nouveau des illustrations sans bordures. Et, autre nouveauté, ils intègrent de la couleur, si ce n'est aux images du corps du texte, du moins au frontispice et pages de titre. Cette limite dans la colorisation des gravures s'explique par la complexité de son processus, processus qui a été développé dans le chapitre précédent.

XVIII NUIT.

Dinarzade se dédommagea cette nuit de la précédente : elle se réveilla longtemps avant le jour, et appelant Scheherazade : « Ma sœur, lui dit-elle, si vous ne dormez pas, je vous supplie de nous raconter la suite de l'histoire du pêcheur et du génie ; vous savez que le sultan souhaite autant que moi de l'entendre.—Je vais, répondit la sultane, contenter sa curiosité et la vôtre. » Alors, s'adressant à Schahriar : Sire, poursuivit-elle, sitôt que le pêcheur eut fini l'histoire du roi grec et du médecin Douban, il en fit l'application au génie qu'il tenait toujours enfermé dans le vase.

« Si le roi grec, lui dit-il, eût voulu laisser vivre le médecin, Dieu l'aurait aussi laissé vivre lui-même ; mais il rejeta ses plus humbles prières, et Dieu l'en punit. Il en est de même de toi, ô génie ! si j'avais pu te fléchir et obtenir de toi la grâce que je te demandais, j'aurais présentement pitié de l'état où tu es ; mais puisque, malgré l'extrême obligation que tu m'avais de t'avoir mis en liberté, tu as persisté dans la volonté de me tuer, je dois, à mon tour, être impitoyable. Je vais, en te laissant dans ce vase et en te rejetant à la mer, t'ôter l'usage de la vie jusqu'à la fin des temps : c'est la vengeance que je prétends tirer de toi. »

« — Pêcheur, mon ami, répondit le génie, je te conjure encore une fois de ne pas faire une si cruelle action. Songe qu'il n'est pas honnête de se venger, et qu'au contraire il est louable de rendre le bien pour le mal ; ne me traite pas comme Imama traita autrefois Ateca. — Et que fit Imama à

Fig. 20 : éd. Bourdin, 1839, ornement, p. 72.

Fig. 21 : frontispice de l'édition de 1839 par E. Bourdin.

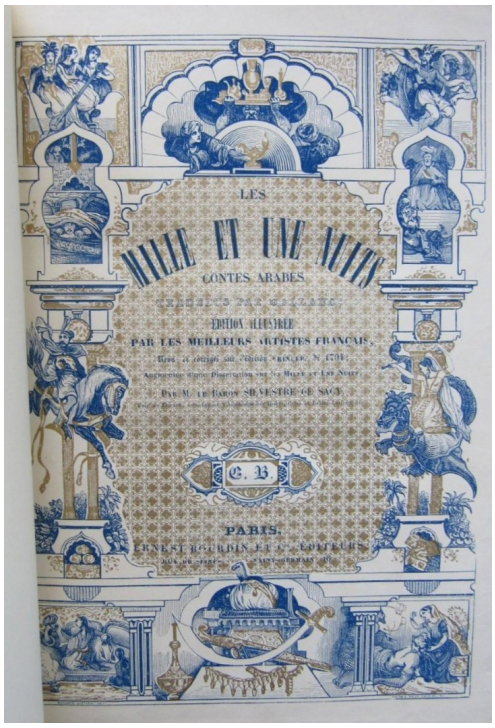


Fig. 22 : page de titre du tome premier de l'édition de 1839 par E. Bourdin.

Fig. 23 : frontispice du second tome de l'édition de 1839 par E. Bourdin.

On remarque également dans cette édition l'importance de la femme, notamment à travers la place qui lui est accordée dans l'illustration. Un frontispice entier lui est voué dans le deuxième volume, composé non pas d'une seule, mais de huit femmes. Langueur et sensualité sont les maîtres mots de cet ouvrage illustré par des harems de femmes allongées, enlacées, séductrices, même un des anges embrasse une dame (fig. 23). Cela renvoie à un stéréotype bien présent dans l'esprit français qui consiste à considérer l'Orient comme le pays de la paresse et de la sensualité par excellence à travers une image de la femme très sexualisée par opposition à la France régie par la monogamie et la pudeur.

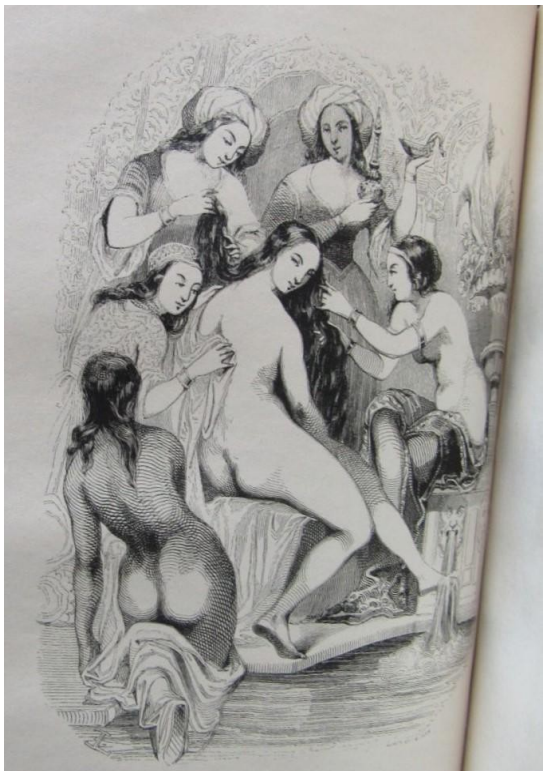


Fig. 24 : éd. E. Bourdin, *Histoire de Nourddin et de la belle persienne,* t. 2, 1839, p. 146.

Fig. 25 : éd. E. Bourdin, *Histoire de Nourddin et de la belle persienne,* t.2, 1839, p. 136.

L'image, « à la fois unie et pourtant opposée au texte, elle en infléchit la trajectoire[110] » : en étant plus explicite que le texte, qui lui, dissimule l'érotisme, l'image vient se faire complice du lecteur. Ces illustrations apparaissent également comme un rappel que même si la vie de Schéhérazade dépend du bon vouloir du sultan Schahriar elle arrive, plus grâce à sa voix qu'à son corps, à se rendre d'importance aux yeux du sultan et à le faire changer d'avis. L'image, associée au texte renforce encore l'emprise de Schéhérazade sur Schahriar et de celle de toutes les femmes des différents contes.

Fig. 26 : éd. Amédée Bédelet, frontispice pour *Les Mille et une nuits contes choisis. Aladdin, Ali Baba, Ali Cogia, revus pour les enfants,* 1850.

1850 est une date spéciale. C'est l'année de la publication des *Mille et une nuits, adaptées pour les plus jeunes,* rééditées par Amédée Bédelet dans une collection illustrée d'albums pour enfants, la « Bibliothèque du Premier Âge[111] ». Trois des célèbres contes arabes (Aladdin, Ali Baba, et Ali Cogia) sont accompagnés de ce frontispice en couleur représentant l'iconique trio.

C'est la première illustration réellement en couleur, celle de l'édition Bourdin de 1839 ne comportant que du bleu et du doré. La couleur dominante, centrale, dans cette gravure est le jaune, couleur solaire de la clarté, de la terre fertile, symbole de richesse, il paraît donc logique que ce soit la couleur du caftan du sultan et du sofa sur lequel il est installé. Le sol est vert, le vert entourant la conteuse étant la couleur de la force et de la longévité.

---

110 A.-M. Bassy, *op. cit.*, p. 196.

111 Michel Manson, « Les livres pour les petits enfants du XVIIIe au XXe siècle : les bébés rajeunissent », dans Sylvie Raynaud éd., *On ne lit pas tout seul ! Lectures et petite enfance,* Toulouse, Érès, coll. « Enfance & parentalité », 2011, pp. 123-139.

Le rouge lui, est double. Clair, il est « éclatant, centrifuge […] mâle[112] ». C'est la couleur de l'habit de Schahriar, le sultan au fort caractère qui repousse toutes les femmes et les tue. Foncé, le rouge est « nocturne, femelle, [...] centripète [113]» et c'est la couleur du pouf sur lequel Schéhérazade est assise comme chaque nuit durant laquelle elle est le centre, le pilier de cette histoire et elle attire tous les auditeurs et les lecteurs à elle. Enfin le bleu, sur tout le fond de l'image et aussi couleur du caftan de Dinarzade, « est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire […], le chemin de la rêverie [114]». En somme, cette illustration est une image simple, mais pleine de sens, qui regroupe les éléments les plus importants des contes. Si elle ne dialogue pas avec le texte, elle apparaît au début de l'album comme un préambule.

Deux célèbres artistes, Gavarni et Édouard Wattier illustrent à leur tour les *Nuits* en 1864 dans l'édition de Morizot. Ils produisent vingt gravures pour illustrer un grand volume in-quarto contenant également une introduction du respecté académicien et critique littéraire Jules Janin. Gavarni est très influent à Paris, il est proche des frères Goncourt, d'Émile de Girardin et de Pierre-Jules Hetzel ; Wattier a déjà participé à l'illustration de l'édition de Bourdin et en fait autant en 1887 avec l'édition Garnier. Les deux illustrateurs livrent des gravures d'un style romantique aux traits fins et aux nombreux détails. L'ouvrage s'ouvre là encore sur les trois personnages principaux représentés dès le frontispice. De manière générale, la femme est encore à l'honneur puisque rares sont les gravures sans au moins une femme au centre de l'attention. Les deux artistes créent une atmosphère harmonieuse, apaisante ou tout semble n'être qu'ordre et délicatesse. La belle dame du second calender (fig. 28) a des airs d'Aphrodite et lui paraît des plus courtois, même le génie ne semble pas si déplaisant dans ses manières.

---

112 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et éd. Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 960.

113 *Ibid.*

114 *Ibid*., p. 148.

Fig. 27 : frontispice de l'édition de Morizot de 1864.

Fig. 28 : éd. Morizot, *Historie du second calender*, *fils de roi,* 1864, p. 74.

Chaque décor est somptueux et dépeint avec finesse et nombres détails, on assiste à des festins, des cérémonies, des danses, etc.

Fig. 29 : éd. Morizot, *Histoire d'Ali-Baba,* 1864, p. 548.

Les romantiques ont le sens du beau, mais aussi un certain goût pour le tragique : on peut voir des personnages en plein désespoir et des scènes dramatiques notamment lorsque les génies s'abattent sur la ville tels des Cavaliers de l'Apocalypse (fig. 31).

Fig. 30 : éd. Morizot, *Histoire de la princesse de Deryabar,* 1864, p. 438.

Fig. 31 : éd. Morizot, *Histoire du dormeur éveillé,* 1864, p. 406.

Tous se sont essayés à l'illustration des contes des *Mille et une nuits*, que ce soit le recueil entier, ou bien juste un compte revisité pour les enfants. Gustave Doré, illustrateur des contes de Perrault et des plus grands classiques de la littérature, a fait les deux.

Tout d'abord, en 1857, il illustre une revue de contes pour enfants qui revisite l'*Histoire de Sindbad* en seulement quelque deux ou trois pages et accompagnée de seulement trois illustrations. Puis, en 1865, les éditions Hachette publient deux majestueux volumes en in-quarto, illustrés de 421 dessins au total dont vingt de Gustave Doré. Cette impressionnante édition fait jouer le texte et l'image, les mets en dialogue, l'image prenant parfois le pas sur le texte (fig. 35). C'est une édition de luxe, dont même la couverture est ornée d'un dessin en dorures, et qu'on achète autant pour lire les contes que pour regarder les illustrations.

Fig. 32 : Illustration de Gustave Doré pour *Sindbad le marin* dans *La Semaine des enfants. Magasin d'images et de lectures amusantes et instructives,* 19 décembre 1857, vol.1, n°51, p. 404.

Fig. 33 : Gustave Doré, *Sindbad le Marin*, coll. 2, éd. Hachette et Lahure, 1865-1866, p. 122.

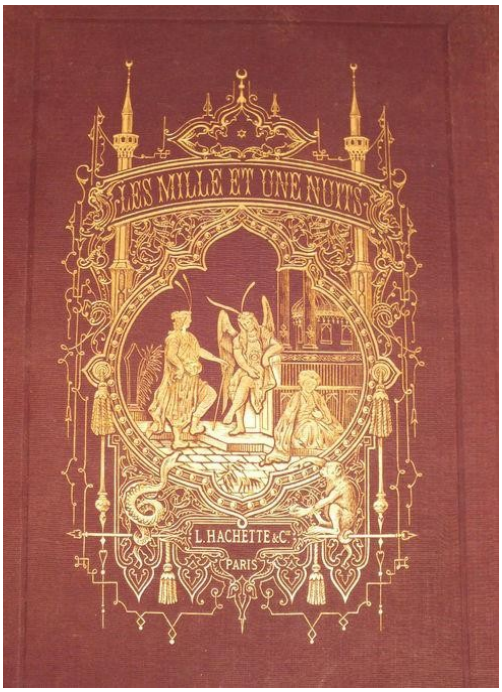


Fig. 34 : couverture de l'édition Hachette et Lahure de 1865-1866.

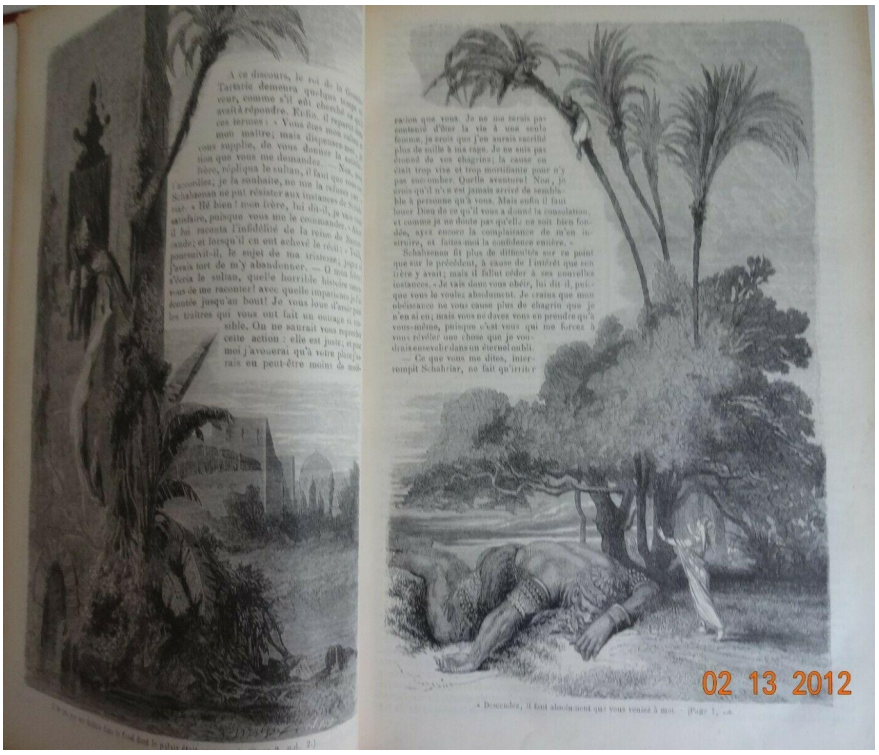


Fig. 35 : éd. Hachette et Lahure, 1865-1866.

En 1881, c'est Damase Jouaust qui ajoute les *Mille et une nuits* à son catalogue. Grand éditeur parisien, célébré par ses pairs et à l'international, il fonde sa maison d'édition, la « Librairie des bibliophiles », renommée pour la qualité de ses ouvrages, et destine ses publications aux amateurs de beaux livres. Il publie autant les grands classiques que des contemporains qui deviendront eux aussi des monuments de la littérature française comme Charles Baudelaire ou Théophile Gautier. Ces dix volumes des *Nuits* rejoignent donc la catégorie des classiques grâce à cette belle édition à tête dorée, à reliure en demi maroquin rouge, introduite par les bons mots de Jules Janin et illustrée de vingt-et-une eaux-fortes[115] par Adolphe Lalauze, artiste plus d'une fois médaillé pour ses œuvres. Si les illustrations sont peu nombreuses comparé à l'édition de Bourdin et par rapport au nombre de volumes, comme pour l'édition de Morizot, romantisme rime avec délicatesse et élégance et ainsi les illustrations sont éparses, mais très raffinées. Elles sont également plutôt érotiques considérant que presque la plupart de ces images représentent des femmes aux seins nus ou complètement dévêtues. Ces illustrations semblent plus appropriées pour illustrer une traduction de Joseph-Charles Mardrus, bien plus crue, plus érotique que celle de Galland.

Avec cette édition, l'image reprend une place assez classique sur la page et le dialogue avec le texte se fait moindre. La séparation entre les deux se fait sentir dans la mesure où l'on ne les trouve pas tous deux sur une même page, ce qui est bien différent de l'approche de l'édition Bourdin (fig. 19) dans laquelle le texte et l'illustration s'entremêlent ou encore de l'édition Hachette et Lahure où l'image vient s'accaparer la place de l'écrit et gagne de plus en plus de terrain (fig. 35) : le texte s'adapte à la place qui lui est laissée par l'image.

Chez Jouaust, le choix des scènes illustrées s'éloigne également de l'esprit du texte dans la mesure où l'artiste se concentre sur des scènes assez théâtrales, avec des personnages qui semblent poser, surtout des femmes qui apparaissent comme des objets de désir, encore une fois, très sexualisées. L'image vient casser avec la

---

115 L'eau-forte est un procédé de gravure en taille-douce qui tient son nom du produit chimique utilisé pour tailler la plaque de cuivre qui va venir accueillir l'image. C'est une technique populaire au XVIIIe et au XIXe siècle qui va cependant être délaissée pour la lithographie qui s'avère plus simple et moins chère.

dynamique de mouvement du texte et répond plutôt à un imaginaire stéréotypé de l'Orient vu par des Français à l'époque romantique. En termes d'illustration, cette édition se tourne donc davantage ver l'érotisme que vers l'imaginaire merveilleux du conte.

Fig. 36 : frontispice du dixième tome représentant l'*Histoire du prince Ahmed,* éd. D. Jouaust, 1881.

Fig. 37 : éd. D. Jouaust, 1881.

Le frontispice (fig. 36) est bien différent de celui de l'édition de Bédelet qui était dépourvu de toute connotation sexuelle. Ici, Ad. Lalauze représente Schéhérazade, en tenue d'Ève dans le lit du sultan, qui lui caresse le bras et, au pied du lit, Dinarzade, seulement à demi couverte d'un voile transparent, écoutant sa sœur. Les trois se prélassent, ils sont allongés, et non plus assis ou debout comme dans l'édition pour enfants, et cela rend cette scène encore plus intime.

Fig. 38 : frontispice du premier tome de l'édition par D. Jouaust, 1881.

Lorsque quantité et qualité se rencontrent, on obtient une prodigieuse édition, publiée par Garnier de 1887 à 1895. Les contes rassemblés en un seul volume sont accompagnés de 159 illustrations qu'elles soient de petites vignettes, ou des illustrations sur une demi-page voire une page entière. C'est, aux côtés des éditions de Bourdin et d'Hachette, une des éditions les plus richement illustrées. La présente édition reprend d'ailleurs le frontispice de Bourdin, qui devient comme la marque de fabrique des grandes éditions illustrées des *Mille et une nuits.* Ce sont d'ailleurs les mêmes artistes, c'est-à-dire entre autres Louis Français, Henri-Charles-Antoine Baron, Édouard Wattier, Eugène Laville, qui illustrent cet ouvrage. On reste donc dans le même style d'iconographie sauf que cette fois, l'accent n'est pas tant mis sur la femme qu'il l'est sur la grandeur et la violence. En effet, les nombreuses gravures, également dans des tailles très diverses, exposent les richesses orientales à travers les palais

monumentaux, les festins, les danses, etc. Ce sont des estampes d'une grande minutie qui représentent souvent des foules entières de personnages comparées par exemple aux illustrations du *Cabinet des fées* qui comptent en général deux à trois personnes en moyenne sur un tableau.

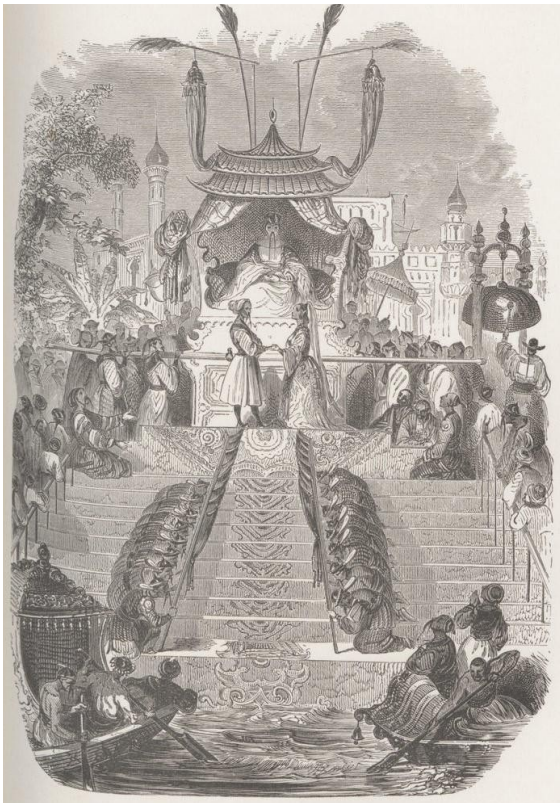


Fig. 39 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 364.

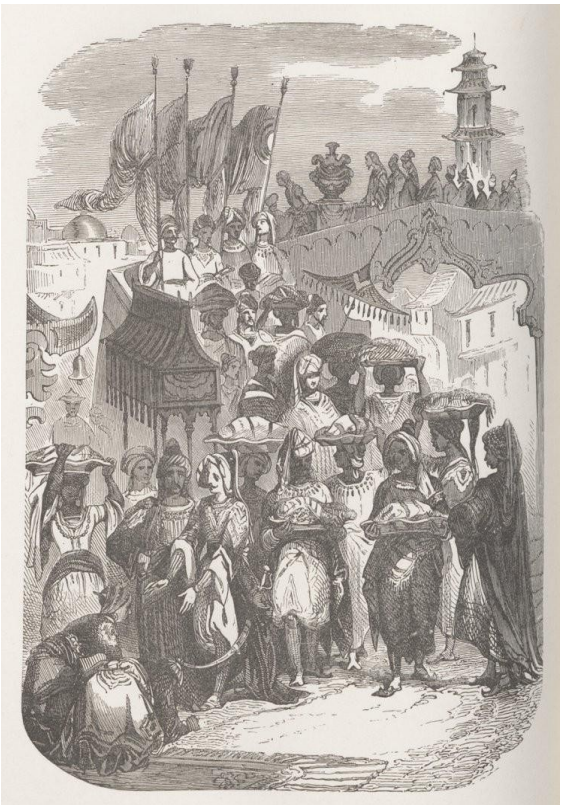


Fig. 40 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 348.

Si la préface défend la dimension pédagogique et divertissante des contes auprès des enfants, cette édition ne semble pas viser un jeune public, mais plutôt des bibliophiles. En effet, des scènes assez violentes sont représentées et on assiste à la presque mise à mort d'Aladdin devant une foule armée (p. 385), un corps inerte en proie aux vautours (fig. 42), le meurtre de Fatime (p. 406) et de la « fausse Fatime » (fig. 41), la mort accidentelle du fils du joaillier d'un poignard planté dans la poitrine (p.73), la liste de violences représentées de manière très explicite est longue.

Fig. 41 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 413.

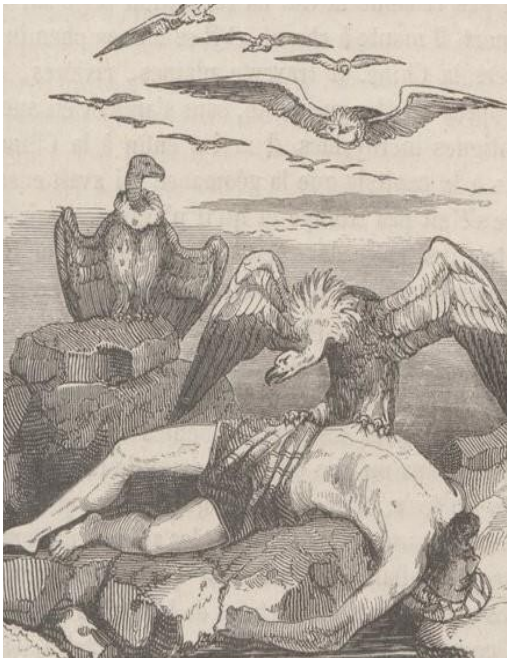


Fig. 42 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse*, éd. Garnier, 1887-1895, p. 402.

Cette édition est également admirable pour ses grands portraits en pleine page :

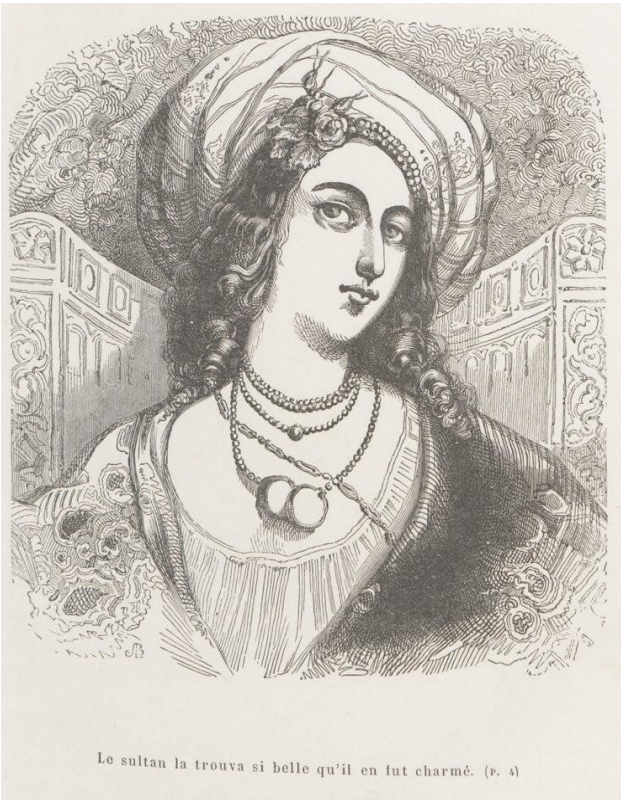


Fig. 43 : *Histoire du sultan des Indes,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 4.

Fig. 44 : *Histoire de la dame massacrée et du jeune homme son mari,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 184.

Si le réalisme est certain dans la représentation de l'Orient, le fantastique n'est pas en reste : ces illustrations montrent entre autres le génie d'Aladdin qui est représenté sous les traits d'un géant ailé aux airs de démon (p.348), l'oiseau roc gigantesque dont le « pied était aussi gros qu'un tronc d'arbre » (p. 128), le cyclope cannibale géant (p. 136) et les serpents géants (p. 139) que rencontre Sindbad.

D'autres encore, avec leurs illustrations des *Nuits* ont participé à l'émancipation de l'image par rapport au texte. Tout particulièrement quand il s'agit des contes des *Mille et une nuits*, on considère l'image comme illustration et non pas comme un art à part entière qui peut vivre et faire sens même indépendamment d'un texte. On doit au dessinateur et imprimeur Jean-Charles Pellerin cette bande dessinée (fig. 45) de l'*Histoire d'Ali-Baba et des quarante voleurs*. Il va faire de ces images populaires aux couleurs vives sa marque de fabrique et elles prendront rapidement le nom d'« images d'Épinal ».

Fig. 45 : *Histoire d'Ali-Baba et des quarante voleurs,* recueil d'images d'Épinal de la Maison Pellerin, t. V, 1855-1857, gravure sur bois en couleurs, 46 x 37 cm.

Ici, les rôles ont été inversés et le texte apparaît alors comme une sorte de légende qui vient servir son image, le texte remplit les blancs laissés par l'image. En 1884, il travaille encore l'histoire d'Ali-Baba cette fois-ci en illustrant le texte de ses dessins. Cette édition isolée du conte est publiée dans sa propre maison d'édition et est illustrée de ses fameuses planches colorées. J.-C. Pellerin prouve qu'une image, si elle illustre parfaitement un texte, n'est pas destinée qu'à cela et que l'image peut transmettre l'histoire aussi bien que les mots le font, qu'elle peut aller jusqu'à supplanter le texte et ainsi « l'illustration *tue* le texte[116] » et se supporte elle-même.

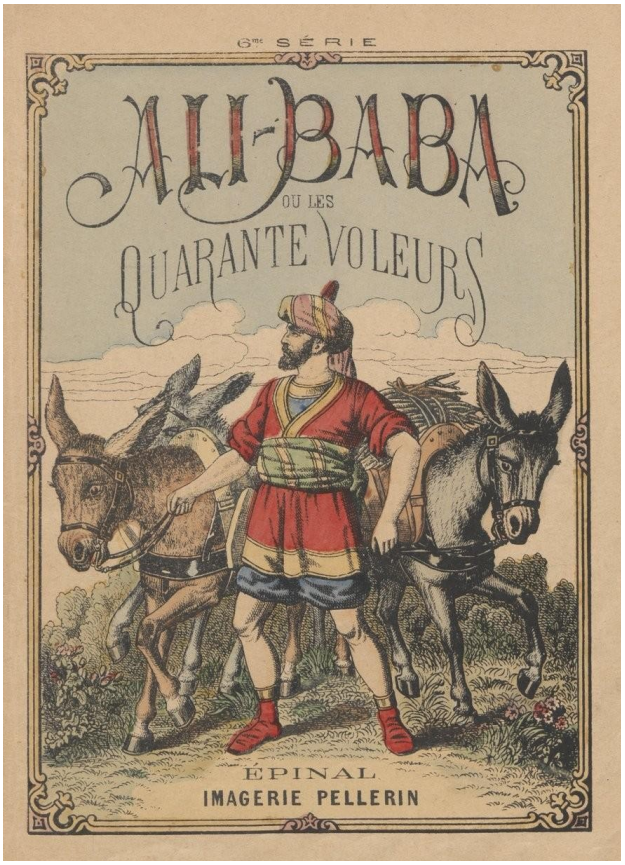


Fig. 46 : couverture d'*Ali-Baba et les quarante voleurs*, édition d'Épinal, Maison Pellerin, 1884.

116 Jean Adhémar, *La gravure originale au XVIIIe siècle*, Paris, Aimery Somogy, 1963, p. 54.

CONCLUSION :

Ainsi, les *Mille et une nuits* illustrées traversent les âges et les modes et évoluent en même temps que les techniques d'illustration : entre style classique et romantique, apparition de l'illustration mêlant caractères mobiles et planches, les meilleurs illustrateurs et éditeurs de chaque époque nous livrent des éditions de luxe destinées aux bibliophiles et d'autres plus populaires, plus accessibles. Au fil des ans, les *Nuits* ont gagné leurs lettres de noblesse dans le monde du livre illustré.

La qualité historique et culturelle de ces illustrations semble se développer avec le temps puisque plus les années passent, moins les représentations de l'Orient sont occidentalisées, francisées. On se rapproche de plus en plus de la réalité orientale à mesure que l'on connaît et que l'on comprend mieux les pays et les peuples du Levant. Mais après tout, « la vraie question est celle-ci : peut-il y avoir une représentation fidèle de quoi que ce soit ? Ou encore, une certaine représentation, toutes les représentations, parce qu'elles sont des représentations, ne sont-elles pas d'abord enchâssées dans la langue, puis dans la culture, les institutions, tout le climat politique de celui qui les formule ? [117]». Car en effet, l'Orient qui nous est donné à voir dans ces illustrations semble tout de même, malgré les améliorations dans ses représentations, être un imagier oriental confondant plus ou moins grossièrement toutes les cultures orientales différentes.

La relation entre texte et image évolue également : si certaines éditions ne comportent que quelques illustrations éparses et séparées du texte auquel elles se réfèrent, d'autres éditions ultérieures entremêlent textes et illustrations qui se répondent dans un dialogue tour à tour érotique, enfantin ou haut en couleur. La place de l'illustration est très changeante, et celle-ci est parfois très discrète ou au contraire très éloquente jusqu'à devenir une image qui rend le texte presque superflu. Avec le changement de statut de l'illustrateur et de son art ainsi que les évolutions techniques d'impression, le livre se métamorphose au fil des siècles. L'image s'émancipe, elle perd son statut d'illustration de texte, au point d'en arriver à des gravures indépendantes qui racontent l'histoire d'elles-mêmes autant pour les jeunes enfants que pour leurs

---

117 Édouard Saïd, *L'Orientalisme. L'orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 304.

parents. Entre simples éditions illustrées de quelques gravures et éditions de luxe jusqu'à l'objet livre devenu livre-objet avec plusieurs centaines d'illustrations, les rééditions sont infinies, et par conséquent les *Mille et une nuits* aussi.

CONCLUSION

LES *Mille et une nuits* traduites par Antoine Galland ont un parcours long et tortueux à travers les siècles, les modes littéraires et les innovations techniques de l'impression. La question s'est réduite ici à savoir dans quelle mesure l'illustration a impacté les *Nuits* et comment en retour ces contes ont marqué l'histoire du livre l'illustré. Il a fallu, avant d'en arriver à la dernière étape de l'illustration qui prend place à la fin du XVIIIe et au XIXe siècles, rendre compte du contexte historique et littéraire dans lequel se développent ces contes arabes. En effet, sans cet engouement pour l'orientalisme, qui a préparé le public français dès le XVIe siècle à cette altérité orientale, les *Nuits* n'auraient probablement pas reçu le même accueil et ne se seraient pas autant épanouies. Le développement des voyages en Orient et par conséquent des récits de voyages et par la suite des études des langues et des peuples étrangers - qu'on qualifierait aujourd'hui de linguistique et d'anthropologie – ont en tous points à voir avec le succès des *Nuits* puisqu'ils mènent au développement d'une littérature de l'Orient.

Un autre élément indissociable à l'étude des contes de Galland et de leur iconographie est le contexte éditorial qui entoure cette œuvre, contexte particulièrement changeant durant le siècle des Lumières et le siècle romantique puisque de nombreux facteurs et différentes tendances sont venus chambouler le monde littéraire : la nouvelle idéologie répandue par les Lumières qui se tournent vers le savoir et l'acceptation de l'Autre et de l'Ailleurs, le succès du conte, le développement des arts et des lettres sous Louis XIV, le goût pour l'illustration, l'augmentation du taux d'alphabétisation, l'évolution des techniques d'impression, les cabinets de lecture et la bibliophilie, la seconde révolution du livre, etc.

Vient donc enfin la question des *Mille et une nuits* illustrées : celles-ci sont le reflet de toutes ces évolutions et de tous ces changements historiques, littéraires, éditoriaux et surtout techniques. L'image revêt des formes diverses et variées en passant de la gravure de style classique très occidentalisé au style romantique érotisé. Le nombre des illustrations va augmentant et la qualité artistique s'améliorant à mesure que le temps passe.

L'image prend un rôle capital dans la conception des *Mille et une nuits* comme un classique, car elle permet aux contes de se réinventer avec chaque nouvelle édition. En retour, les illustrations des *Nuits* permettent également au livre illustré de redorer son image et ainsi de se populariser auprès de tous et de se répandre à travers tous les genres littéraires. Une nouvelle manière de lire apparaît dans laquelle l'image prend une place de plus en plus importante et ce jusqu'à changer le statut du livre illustré et le faire passer d'un simple texte augmenté d'ornements à un véritable livre-objet : le livre dans son ensemble devient alors une véritable œuvre d'art.

L'illustration des *Nuits* a été aussi bénéfique pour les *Nuits* que celles-ci l'ont été pour l'image en retour : les gravures endossent un rôle didactique à une époque où les voyages sont limités et où, par conséquent, la représentation de l'Orient peut-être biaisée, stéréotypée. L'iconographie permet à l'imaginaire invisible de devenir tangible à son lecteur. D'un point de vue historique et factuel, l'image présente cependant quelques limites dans la mesure où la compréhension et la représentation des pays du Levant, même si elle s'améliore avec le temps, est parfois trop hâtive et superficielle dans la mesure où l'on ne fait pas encore correctement la distinction entre Proche, Moyen et Extrême-Orient comme on la fait aujourd'hui et qu'au lieu de ça on place tous les pays orientaux dans le même panier en négligeant le fait que chacun a une culture, une langue et une histoire bien différentes des autres.

Le but des recherches qui ont été menées ici était donc d'interroger le lien entre le texte et l'image, de voir comment l'un répond à l'autre, d'étudier la relation de dépendance puis la prise d'indépendance et ainsi d'aborder les *Mille et une nuits* illustrées d'un point de vue artistique plus que littéraire, de voir comment l'image se développe pour se faire sa place dans le monde de l'art en entraînant le livre avec elle. Car si les *Nuits* illustrées sont le plus souvent considérées à travers le prisme du genre du conte qui est le leur, ici il s'agit de les voir en tant que livre d'art. En partant de la

première édition illustrée, cette étude vient retracer le chemin de la gravure dans les *Nuits*, et tente ainsi de comprendre l'ouvrage et ses estampes dans leur milieu social en constante évolution en s'arrêtant moins sur la littérarité du texte que sur sa réputation et ses caractéristiques physiques.

Si aborder les *Nuits* du point de vue de l'illustration peut sembler superficiel, c'est finalement aussi important que de les considérer pour leur traduction, puisque c'est bien dans ces gravures que les contes de Galland trouvent un second souffle à la fin du XVIIIe siècle, c'est grâce à l'intérêt pour ces estampes, à travers la tendance bibliophile et le goût de l'illustré que les *Nuits* sont de nouveau sur les étagères de toutes les librairies, dans les bibliothèques privées comme publiques et dans les cabinets de lecture. Non pas qu'elles gagnent leur célébrité uniquement grâce à leur iconographie, car les *Nuits* sont hautement considérées dès leur première publication, mais l'image est celle qui fait durer l'ouvrage dans le temps et lui permet de s'ériger en classique et d'entrer au panthéon de la littérature française.

Cette étude a dû s'interrompre à la fin du XIXe siècle, mais l'illustration des *Mille et une nuits* ne s'arrête pas là : l'édition Galland continue d'être rééditée et imagée et J.-C. Mardrus publie, entre 1899 et 1903, une nouvelle traduction qui est elle aussi très illustrée, notamment par Léon Carré ou encore Kees van Dongen. Il serait intéressant de continuer l'étude des éditions illustrées des *Nuits* de Galland ultérieures à 1895 et de les comparer à celles de la traduction Mardrus, elles aussi dans un contexte littéraire et historique tout particulier qui leur est propre. Comment l'image est-elle mise en rapport avec le texte chez Mardrus par rapport à chez Galland ? Comment l'illustration du livre continue-t-elle d'évoluer au XXe siècle ? Après plusieurs siècles d'études, les *Mille et une nuits* sont toujours entourées d'un voile mystérieux et aussi longtemps qu'elles restent dans les esprits, de nouvelles questions se poseront.

BIBLIOGRAPHIE

I/ CORPUS PRINCIPAL

1) Les *Nuits* de Galland

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, t. I à XII, 1704-1717,
URL : https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=128756;0&query=%28gallica%20all%20%22les%20mille%20et%20une%20nuits%20antoine%20galland%201704%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb33486572t%22
consulté le 12/01/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Flammarion, t. I, II et III, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, dossier sur Galland et son œuvre, 2004.

2) Les *Nuits* de Galland illustrées

- MAYER, Charles-Joseph. *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*, Pairs, Cuchet, t. VII à XI, 1785-1789,
Tome VII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k6584510z.texteImage
Tome VIII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581767h?rk=579402;0#
Tome IX, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65817700
Tome X, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580637q.texteImage
Tome XI, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581763v/f11.item#
consulté le 12/01/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Pigoreau, Corbet, Chassaignon, Lécrivain, t. I à VII, nouvelle édition corrigée ornée de sept gravures, 1819,
Tome I, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531360v?rk=107296;4
Tome II, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531561z?rk=150215;2#
Tome III, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65313618?rk=21459;2
Tome IV, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65311249?rk=64378;0
Tome V, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531560j?rk=128756;0
Tome VI, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530660k?rk=85837;2
Tome VII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65311479?rk=42918;4
consulté le 14/01/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, J. A. S. Collin de Plancy, éd. Édouard Gauttier, sept volumes ornés de vingt-et-une gravures, édition revue accompagnée de notes, augmentée de plusieurs contes traduits pour la première fois, 1822,
Tome I, URL : https://books.google.fr/books?id=5zs-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome II, URL : https://www.google.fr/books/edition/Les_mille_et_une_nuits/9js-AAAAcAAJ?hl=en&gbpv=1
Tome III, URL : https://www.google.fr/books/edition/Les_mille_et_une_nuits/Djw-AAAAcAAJ?hl=en&gbpv=1
Tome IV, URL : https://books.google.fr/books?id=Gzw-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome V, URL : https://books.google.fr/books?id=Kzw-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome VI, URL : https://books.google.fr/books?id=Ozw-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome VII, URL : https://books.google.fr/books?id=UDw-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
consulté le 11/04/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Salmon, t. I à VIII, ornés de huit gravures, 1825,
Tome I, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6215653q?rk=107296;4
Tome II, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6332525x?rk=171674;4
Tome III, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6216040b?rk=150215;2
Tome IV, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6216879z?rk=128756;0
Tome V, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6220811s?rk=21459;2
Tome VI, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63862547?rk=85837;2
Tome VII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62168722?rk=64378;0
Tome VIII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62187018?rk=42918;4
consulté le 11/04/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Ledentu, t. I à VIII, nouvelle édition corrigée et ornée de trente-six gravures, 1832,
Tome I, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62231275/f132.planchecontact
Tome II, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6214586f?rk=107296;4
Tome III, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62155467?rk=42918;4
Tome IV, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62156240?rk=64378;0
Tome V, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62142924?rk=150215;2
Tome VI, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6215577s?rk=21459;2
Tome VII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6215644r?rk=128756;0
Tome VIII, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6215714z?rk=171674;4

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Pourrat & Cie, en quatre volumes ornés de dix-huit gravures, contes suivis des nouveaux contes de Caylus et de l'abbé Blanchet avec une préface historique par M. Jules Janin, 1839,
Tome I, URL : https://books.google.fr/books?id=0_QO8AldXJkC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome II, URL : https://books.google.fr/books?id=PaznyGhHxPEC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome III, URL : https://books.google.fr/books?id=KceSO509dhEC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Tome IV, URL : https://www.google.fr/books/edition/Les_mille_et_une_nuits_Contes_arabes_Tra/y5HkjWMFBVMC?hl=en&gbpv=1&dq=les+mille+et+une+nuits+pourrat+1839&printsec=frontcover
consulté le 08/01/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Ernest Bourdin, édition illustrée par les meilleurs artistes français et étrangers, revue et corrigée sur l'édition princeps de 1704, augmentée d'une dissertation sur *Les Mille et une nuits* par M. le baron Silvestre de Sacy, 1839,
Tome I, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103280c?rk=42918;4
Tome II, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103281r?rk=21459;2
Tome III, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1032824?rk=64378;0
consulté le 11/04/2021.

- *Les Mille et une nuits, contes choisis. Aladdin, Ali Baba, Ali Cogia*, trad. Antoine Galland, contes revus pour les enfants, Paris, Amédée Bédelet, 1850.

- *Sindbad le marin,* dans *La Semaine des enfants. Magasin d'images et de lectures amusantes et instructives,* vol. 1, 51 | 19 décembre 1857,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k424402c/f407.planchecontact.r=sindbad%20oeuf
consulté le 23/04/2021.

- *Les Mille et une nuits, contes arabes*, trad. Antoine Galland, Paris, Morizot, introduction par M. Jules Janin, vingt-deux illustrations de Gavarni et Wattier, 1864,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k992585r?rk=21459;2
consulté le 12/04/2021.

- *Les Mille et une nuits, contes arabes*, trad. Antoine Galland, Paris, Hachette et Lahure, deux volumes illustrés de 421 vignettes, 1865-1866,
URL : https://www.ebay.fr/itm/133672980465?hash=item1f1f87cff1:g:aG0AAOSwarFgNCPm et https://www.catawiki.fr/l/7650041-contes-les-mille-et-une-nuits-contes-traduits-par-galland-2-tomes-1865-1866
consulté le 23/04/2021.

- *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Jouaust, dix tomes, édition avec préface de M. Jules Janin et vingt-et-une eaux-fortes par Ad. Lalauze, 1881,
URL : https://www.edition-originale.com/fr/litterature/livres-illustres/galland-les-mille-et-une-nuits-contes-arabes-1881-68741
Tome III, URL : https://archive.org/details/lesmilleunenuits03gall/page/n9/mode/2up?ref=ol&view=theater
Tome V, URL : https://books.google.lu/books?id=A2sBAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&output=html_text&source=gbs_ge_summary_r&cad=0
Tome VII, URL : https://play.google.com/books/reader?id=Pm0BAAAAYAAJ&hl=fr&pg=GBS.PP14
Tome X, URL : https://books.google.lu/books?id=Bm0BAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&output=html_text&source=gbs_ge_summary_r&cad=0
consulté le 23/04/2021.

- *Les Mille et une nuits des familles : contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, contes choisis et révisés, illustrés par MM. Français, H. Baron, Ed. Wattier, Laville, etc. Paris, Garnier, 1887-1895,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65779790/f21.item#
consulté le 08/01/2021.

II/ Corpus secondaire

1) Récits de voyages

- Chardin, Jean. *Journal du voiage du chevalier Chardin en Perse & aux Indes Orientales, par la Mer Noire et par la Colchide qui contient Le Voiage de Paris à Ispahan,* Londres, M. Pitt, 1686,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040006r.r=jean%20chardin%20voiage%20du%20chevalier%20chardin%20en%20perse?rk=21459;2
consulté le 30/01/2021.

- CHOISEUL-GOUFFIER, Marie-Gabriel-Florent-Auguste (de). *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, t. I, 1782,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449081d/f1.item.texteImage
consulté le 30/01/2021.

- MONTESQUIEU. *Lettres Persanes*, Amsterdam, Pierre Brunel, en deux volumes, 1721,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051588x/f5.item
consulté le 04/02/2021.

2) Antoine Galland

- GALLAND, Antoine. *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople : 1672-1673* ([Reprod.]), Charles Schefer (éd.), Paris, E. Leroux, 1881,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85358z/f1.item
consulté le 08/01/2021.
Carnet original manuscrit : ms. Français 6089, Paris, Bibliothèque Nationale de France,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52512278k?rk=21459;2
consulté le 29/01/2021.

- GALLAND, Antoine. *Le journal d'Antoine Galland (1646-1715), La période parisienne volume II (1710-1711), Journal de l'année 1710,* Frédéric Bauden et Richard Waller (éd.), Paris, Peeters Publishers, 2012.

- GALLAND, Antoine. *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux. Traduction de leurs ouvrages en arabe, en persan et en turc, avec des remarques,* Paris, 1694,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5778531c.r=paroles%20remarquables%2C%20bons%20mots%20et%20maximes%20des%20orientaux?rk=21459;2
consulté le 04/02/2021.

- GALLAND, Antoine. *Pensées morales des Arabes i*nterprétées *par Antoine Galland,* 1601-1700, ms. Français 6134, Paris, Bibliothèque Nationale de France,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52511543w.r=antoine%20galland%20pens%C3%A9es%20morales%20des%20arabes?rk=21459;2
consulté le 04/02/2021.

III/ ŒUVRES CRITIQUES

1) Dictionnaires et bibliographies

- CHAUVIN, Victor. *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885,* Liège, 1892,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6263720f.r=victor%20chauvin?rk=21459;2
consulté le 12/01/2021.

- HERBELOT, Barthélémy (d'). *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l'Orient.* Paris, Compagnie des Libraires, 1697,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82422h?rk=42918;4
consulté le 29/01/2021.

- VISDELOU, Claude (de) ; GALLAND, Antoine ; HERBELOT ; Barthélémy (d'). *Supplément à la bibliothèque orientale de monsieur d'Herbelot,* 1780,
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6154884h
consulté le 08/01/2021.

2) L'orientalisme

a) Ouvrages

- APOSTOLOU, Irini. *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIIIe siècle, une iconographie de l'Orient méditerranéen*, préface de François Moureau, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2009.

- DUFRENOY, Maris-Louise. *L'Orient romanesque en France, étude d'histoire et de critique littéraires, Montréal, Beauchemin, t. I, 1946.*

- MACKENZIE, John MacDonald. *Orientalism : History, theory and the arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

- MARTINO, Pierre. *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1970.

- SAID, Edouard. *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

b) Articles

- APOSTOLOU, Irini. « L'apparence extérieure de l'Oriental et son rôle dans la formation de l'image de l'autre par les voyageurs français au XVIIIe siècle », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 66 | 2003,
URL : https://journals.openedition.org/cdlm/93#quotation
consulté le 31/01/2021.

- HENTSCH, Thierry. « Frontière et usage de l'Orient méditerranéen » dans *Études Française, La tentation de l'Orient* [en ligne], Les Presses de l'université de Montréal, vol. 26, 1| 1990, pp. 9-22,
URL : http://revue-etudesfrancaises.umontreal.ca/volume-26-numero-1/
consulté le 30/01/2021.

- HITZEL, Frédéric. « Les ambassades occidentales à Constantinople et la diffusion d'une certaine image de l'Orient », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 154e année, 1 | 2010, pp. 277-292.

- LAURENS, Henry. « *L'orientalisme français : un parcours historique », dans Penser l'Orient : Traditions et actualité des orientalismes français et allemand* [en ligne], Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2004, pp. 103-128,
URL : https://books.openedition.org/ifpo/206?lang=fr
consulté le 12/01/2021.

3) L'édition et le lectorat français

- BOLLÈME, Geneviève. *La Bibliothèque bleue : littérature populaire en France du XVIIe au XIXe siècle,* Paris, Julliard, 1971.

- CHARTIER, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime,* Paris, Seuil, 1987.

- MARTIN, Henri-Jean. *Le livre français sous l'Ancien régime*, Paris, Promodis, Éd. Du Cercle et de la Librairie, 1987.

- MARTIN, Henri-Jean. « La direction des lettres », dans *Histoire de l'édition français*, *Le livre triomphant, 1660-1830*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, t. II, 1990.

- MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.

4) Le conte

a) Ouvrages

- BALADIER, Amandine. *Les publics des Contes de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse*. Mémoire sous la direction de Bernard Teyssandier, Littératures, 2010,
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01647096/document
consulté le 16/01/2021.

- BARCHILON, Jacques. *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Champion, 1975.

- PERRIN, Jean-François. *L'orientale allégorie : le conte oriental au XVIIIe siècle en France, 1704-1774,* Paris, Honoré Champion, 2015.

- SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées : du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

- TRONC, Hélène, « Dossier » dans *Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault, Paris, Gallimard, coll. « folioplus classiques », 2007.

b) Articles

- BARCHILON, Jacques. « « Le Cabinet des fées » et l'imagination romanesque », *Études littéraires*, vol. 1, 2 | août 1968, pp. 215-231,
URL : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1968-v1-n2-etudlitt2179/500021ar/
consulté le 06/01/2021.

- DEBRU, Claire, « *La Bibliothèque des Génies et des Fées* ou le formidable mausolée d'une épopée mondaine », *La Revue des Deux Mondes*, janvier 2016,
URL : https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/la-bibliotheque-des-genies-et-des-fees-ou-le-formidable-mausolee-dune-epopee-mondaine/
consulté le 25/01/2021.

c) Articles numériques

- MAINIL, Jean. « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries, Contes et morale(s)* [en ligne], 13 | 2016, pp. 11-25,
URL : https://journals.openedition.org/feeries/993
consulté le 14/01/2021.

- PERRIN, Jean-François. « L'invention d'un genre littéraire au XVIIIe siècle, le conte oriental », *Féeries, le conte oriental* [en ligne], 2 | 2005, pp. 9-27,
URL : https://journals.openedition.org/feeries/101
consulté le 08/09/2020.

5) *Les Mille et une nuits*

a) Ouvrages

- ABDEL-HALIM, Mohamed. *Antoine Galland, sa vie et son œuvre,* Paris, A. G. Nizet, 1964.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle,* Paris, L'Harmattan, 2004.

- LARZUL, Sylvette. *Les traductions françaises des Mille et une nuits. Étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*. Précédée de *Traditions, traductions, trahisons* par Claude Bremond, Paris, L'Harmattan, 1996.

- MAY, Georges. *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, 1986.

- SERMAIN, Jean-Paul. *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident,* Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2009.

b) Articles

- BONANNI, Veronica. « « *Les Mille et une nuits* de l'Occident ». Balzac et le conte oriental », *L'Année balzacienne*, vol. 11, 1 | 2010, pp. 223-247,
URL : https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-223.htm
consulté le 12/01/2021.

- WAUQUIEZ, Laurent. « *Les Mille et une nuits* : un best-seller des Lumières », *Les Cahiers de l'Orient,* vol. 105, 1 | 2012, pp. 149-156,
URL : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2012-1-page-149.htm
consulté le 04/01/2020.

c) Vidéo-conférence

- MIQUEL, André. *Les Mille et une nuits*, vidéo-conférence du Collège de France [archives], 05/06/2006,
URL : https://www.college-de-france.fr/site/conferences-exterieur/Les-mille-et-une-nuits.htm
consulté le 07/01/2021.

6) Histoire de l'illustration

a) Ouvrages

- ADHÉMAR, Jean. *La Gravure originale au XVIIIe siècle,* Paris, Aimery Somogy, 1963.

- BASSY, Alain-Marie. « Le texte et l'image », dans *Histoire de l'édition français*, *Le livre triomphant, 1660-1830*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, t. II, 1990.

- BÉGUIN, André ; FIELD, Richard ; GRIFFITHS, Antony ; MELOT, Michel. *L'estampe*, Genève, Skira, coll. « Histoire de l'art », 1981.

- BERSIER, Jean-Eugène. *La gravure : les procédés, l'histoire*, Paris, La Table ronde, 1948.

- BOGAERT-DAMIN, Anne-Marie. *Le livre illustré : histoire et techniques,* Namus, Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin, 1985.

- LÉOSTIC, Raphaëlle. *Les éditions illustrées de luxe des Mille et une Nuits dans les années 1920,* mémoire sous la direction de Michel Melot, *2010.*

- MARTIN, Christophe. « L'émergence d'un nouvel objet de recherches : le roman illustré au XVIIIe siècle », dans *Le Second Triomphe du roman du XVIIIe siècle*, éd. Ph. Stewart et M. Delon, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, pp. 193-204,
URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01764815/document
consulté le 14/01/2021.

- MELOT, Michel. *L'Illustration,* Genève, Skira, coll. « Histoire d'un Art », 1984.

- NIES, Fritz. *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1995.

- PASTOUREAU, Michel, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans *Histoire de l'édition française,* Henri-Jean Martin et Roger Chartier (éd.), Paris, Promodis, t. I, 1982, pp. 501-529.

b) Articles

- BOUILLON, Jean-Paul. « La vogue des livres à gravures du XVIIIe siècle sous le Second Empire et au début de la IIIe République », dans *L'Illustration du livre et la littérature au XVIIIe siècle en France et en Pologne*, actes du Colloque organisé par l'Institut de Littérature Polonaise et le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie (novembre 1975), *Les Cahiers de Varsovie*, vol. 9, Varsovie, 1982, pp. 247-288.

- FOULON, Pierre-Jean. « Le livre illustré. Définitions, théories, regards », dans *Les cahiers de Mariemont*, 25 | 1995, pp. 7-49,
URL : https://www.persee.fr/doc/camar_0776-1317_1995_num_26_1_1120
consulté le 12/01/2021.

- LE MEN, Ségolène. « Quant au livre illustré », *Revue de l'art*, 44 | 1979, pp. 85-111,
URL : https://www.academia.edu/10636143/_Quant_au_livre_illustr
%C3%A9_Revue_de_lart_1979_n_44_pp_85_111
consulté le 14/01/2021.

- MARION, Michel. *«* Présence du livre illustré dans les bibliothèques privées à Paris (1750-1759) *», L'Illustration du livre et la littérature au XVIIIe siècle en France et en Pologne,* actes du Colloque organisé par l'Institut de Littérature Polonaise et le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie (novembre 1975), *Les Cahiers de Varsovie,* vol. 9, 1982, pp. 63-80.

- STEWART, Philip. « Introduction », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 57 | 2005, pp. 11-20,
URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2005_num_57_1_1560
consulté le 12/01/2021.

c) Articles numériques

- DEFRANCE, Anne. « L'illustration du conte merveilleux français des XVIIe et XVIIIe siècles : un objet de recherches en pleine expansion », *Féeries, L'illustration des contes* [en ligne], 11 | 2014, pp. 9-39,
URL : http://journals.openedition.org/feeries/926
consulté le 29/10/2020.

- HENSHER, Jonathan. « Images de marque ? Les illustrations du *Cabinet des fées* au XVIIIe et XIXe siècle », *Relief – Revue Électronique de Littérature Française* [en ligne], vol. 2, 4 | 2010,
URL : https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.541/
consulté le 01/09/2020.

- LE MEN, Ségolène; MORÉTEAU, Constance. « ILLUSTRATION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], mis en ligne le 31/10/2017,
URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/illustration/
consulté le 9/10/2020.

- TANE, Benoît. « Le livre illustré au XVIIIe siècle. L'œuvre au risque de sa défiguration », dans *L'Esthétique du livre* [en ligne], Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 315-331,
URL : https://books.openedition.org/pupo/1903?lang=en
consulté le 11/01/2021.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture : Benjamin Constant, *Dans le palais du Sultan*, *ca* 1865-1902, huile sur toile, 66x50cm, Utah Museum of Fine Arts

Fig. 1 : *Le Cabinet des fées*, *Histoire du troisième calender,* t. VII, ill. 3, 1785-1789,p. 328..... 74

Fig. 2 : *Le Cabinet des fées*, Suite de l'histoire des amours d'Aboulhassan Ali Ebn Becar & de Schemselnihar, favorite du calife Haroun Alraschid, t. IX, ill. 1, 1785-1789, p. 28..... 74

Fig. 3 : *Le Cabinet des fées, Histoire de Ganem, fils d'Abon Aibou, l'Esclave d'Amour*, t. X, ill. 1, 1785-1789, p. 12..... 75

Fig. 4 : *Le Cabinet des fées*, *Les Aventures du Calife Haroun Alraschid*, t. XI, ill. 1, 1785-1789, p. 8..... 75

Fig. 5 : *Le Cabinet des fées, Suite du Sixième Voyage de Sindbad le Marin,* t. VIII, ill. 1, 1785-1789, p. 8..... 76

Fig. 6 : frontispice, éd. Pigoreau, Corbet, Chassaignon, Lécrivain, *Histoire de Beder, prince de Perse et de Giauhare, princesse du royaume de Samandal,* frontispice, t. IV, 1819..... 77

Fig. 7 : frontispice, éd. Pigoreau, Corbet, Chassaignon, Lécrivain, *Le marchand et le Génie,* frontispice, t. I, 1819..... 77

Fig. 8 : éd. Édouard Gauttier, t. V, 1822, p. 35..... 79

Fig. 9 : éd. Édouard Gauttier, *Histoire de Zobéïde*, t. I, 1822, p. 383..... 80

Fig. 10 : éd. Édouard Gauttier, *Histoire de la sultane et de ses trois filles*, t. VI, 1822, p.232..... 80

Fig. 11 : éd. Ledentu, *Histoire des deux princes Amgiad et Assad*, t. IV, 1832, p. 317..... 81

Fig. 12 : éd. Ledentu, *Histoire de Beder, prince de Perse et de Giauhare, princesse du royaume de Samandal*, t. V, 1832, p. 246..... 81

Fig. 13 : éd. Pourrat Frères, t.V, 1849, page de titre. 82

Fig. 14 : éd. Pourrat Frères, *Aventures du deuxième calender, fils de roi*, t. I, 1839, p. 123..... 83

Fig. 15 : éd. Pourrat Frères, *Aventures du deuxième calender, fils de roi*, t. I, 1839, p. 111…… 83

Fig. 16 : éd. Pourrat Frères, *Aventures du deuxième calender, fils de roi*, t. I, 1839, p. 124…….. 84

Fig. 17 : frontispice du tome premier de l'édition de 1839 par E. Bourdin…….... 85

Fig. 18 : page de titre du tome premier de l'édition de 1839 par E. Bourdin…….... 85

Fig. 19 : éd. E. Bourdin, t. I, 1839, pp. 68-69…… 85

Fig. 20 : éd. E. Bourdin, 1839, ornement, p. 72…….... 86

Fig. 21 : frontispice de l'édition de 1839 par E. Bourdin. ……..... 86

Fig. 22 : page de titre du tome premier de l'édition de 1839 par E. Bourdin…….... 86

Fig. 23 : frontispice du second tome de l'édition de 1839 par E. Bourdin…….... 87

Fig. 24 : éd. E. Bourdin, *Histoire de Nourddin et de la belle persienne,* t. II, 1839, p. 146…….. 87

Fig. 25 : éd. E. Bourdin, *Histoire de Nourddin et de la belle persienne,* t. II, 1839, p. 136…….. 87

Fig. 26 : éd. Amédée Bédelet, frontispice pour les *Mille et une nuits contes choisis. Aladdin, Ali Baba, Ali Cogia, revus pour les enfants,* 1850…….. 88

Fig. 27 : frontispice de l'édition de Morizot de 1864……... 90

Fig. 28 : éd. Morizot, *Historie du second calender*, *fils de roi,* 1864, p.74…….. 90

Fig. 29 : éd. Morizot, *Histoire d'Ali-Baba,* 1864, p. 548…….... 90

Fig. 30 : éd. Morizot, *Histoire de la princesse de Deryabar,* 1864, p. 438……... 91

Fig. 31 : éd. Morizot, *Histoire du dormeur éveillé*, 1864, p. 406…… 91

Fig. 32 : Illustration de Gustave Doré pour *Sindbad le marin* dans *La Semaine des enfants. Magasin d'images et de lectures amusantes et instructives,* 19 décembre 1857, vol. 1, n°51, p. 404…….... 92

Fig. 33 : Gustave Doré, *Sindbad le Marin*, coll. 2, éd. Hachette et Lahure, 1865, p. 122…….. 92

Fig. 34 : couverture de l'édition Hachette et Lahure de 1865-1866…….. 92

Fig. 35 : éd. Hachette et Lahure, 1865-1866…… 92

Fig. 36 : frontispice du dixième tome représentant l'*Histoire du prince Ahmed,* éd. D. Jouaust, ill. A. Lalauze, 1881……... 94

Fig. 37 : éd. D. Jouaust, ill. A. Lalauze, 1881……... 94

Fig. 38 : frontispice du premier tome de l'édition par D. Jouaust, ill. A. Lalauze, 1881……... 95

Fig. 39 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse*, éd. Garnier, 1887-1895, p. 364…… 96

Fig. 40 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 348…… 96

Fig. 41 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 413…… 97

Fig. 42 : *Histoire d'Aladdin et de la lampe merveilleuse,* éd. Garnier, 1887-1895, p. 402……... 97

Fig. 43 : *Histoire du sultan des Indes*, éd. Garnier, 1887-1895, p. 4…… 97

Fig. 44 : *Histoire de la dame massacrée et du jeune homme son mari*, éd. Garnier, 1887-1895, p. 184…… 97

Fig. 45 : *Histoire d'Ali-Baba et des quarante voleurs, r*ecueil d'images d'Épinal de la Maison Pellerin, t. V, 1855-1857, gravure sur bois en couleur, 46 x 37 cm…… 98

Fig. 46 : couverture d'*Ali-Baba et les quarante voleurs*, édition d'épinal, maison pellerin, 1884…… 99

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION 5

CHAPITRE I : L'ORIENTALISME ET LA LITTÉRATURE DU XVIIE À LA FIN DU XIXE SIÈCLE EN FRANCE 10

PREMIÈRE PARTIE : Naissance et développement de l'orientalisme 10

Le développement des voyages 10
Les ambassadeurs 13
Les missionnaires 16
La science de l'orientalisme 29

DEUXIÈME PARTIE : L'Orient politique et commercial 22

Colbert et ses Compagnies 22
Les colonies 24
Les Lumières et l'Orient 26

TROISIÈME PARTIE : L'Orient littéraire en France 31

Les récits de voyage 31
Galland : le voyageur écrivain 33
Le roman oriental 37
L'Orient au théâtre 41

CHAPITRE II: L'ÉDITION FRANÇAISE AUX XVIIIE ET XIXE SIÈCLES 46

PREMIÈRE PARTIE : Naissance du conte et du livre illustré 46

Charles Perrault et le conte 46
Les premières illustrations 51
Le livre pour enfants 56

DEUXIÈME PARTIE : Le temps des bibliophiles 58

Les cabinets de lecture 58
Le livre de luxe 60
Le livre objet 63

TROISIÈME PARTIE : Le XIXe siècle et la seconde révolution du livre 65

L'évolution des techniques d'impression 65
Le « livre portatif » et le commerce de masse 66

CHAPITRE III : LES *MILLE ET UNE NUITS* ILLUSTRÉES 70

Étude iconographique 70

CONCLUSION 101

BIBLIOGRAPHIE 105

TABLE DES ILLUSTRATIONS 117