

Le conte oriental en France, de Galland à Nerval: inventions d'un genre

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében

az Irodalom- és kultúratudományok tudományágban

Írta: Farkas Enikő, okleveles francia nyelv és irodalom szakos bölcsész és tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának

francia irodalmi alprogramja keretében

Témavezető: Dr. Lőrinszky Ildikó

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 20..

Az értekezés bírálói:

Dr.

Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20..

“Én Farkas Enikő teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.”

Le conte oriental en France, de Galland à Nerval : inventions d'un genre

Enikő Farkas

Table des matières

<i>INTRODUCTION : LE CONTE ORIENTAL EN FRANCE, UN GENRE INSEPARABLE DE L'ACTE DE SA RECEPTION.....</i>	<i>7</i>
<i>CHAPITRE I : LA TRADUCTION-ADAPTATION DES MILLE ET UNE NUITS PAR ANTOINE GALLAND, AUX SOURCES DU CONTE ORIENTAL « FRANÇAIS ».....</i>	<i>18</i>
La genèse du genre : le rôle déterminant de l'oralité dans Les Mille et Une Nuits	18
Représentation et théâtralité du genre : le rôle du public, le contexte historique	23
L'usage pratique du conte oriental : une mise en abyme à plusieurs niveaux	26
La forme et ses métamorphoses : les fonctions vitales du genre	28
Mémoire du scripteur et mémoire du conte : la convergence d'une double altérité. Des personnages types à étudier sur le modèle de la commedia dell'arte	39
Les Mille et Une Nuits : une invitation à connaître et à apprécier l'imaginaire oriental	44
La volonté pédagogique du scripteur aux prises avec la réalité historique de l'auditeur : la perception d'un horizon d'attente.....	45
Les perspectives futures. Vers un idéal moderne empreint d'exotisme : la fonction cathartique du conte	46
Un travail ethnologique à des fins littéraires : une initiation intéressée	49
Le rôle des contemporaines de Galland ; la construction d'un rapport d'identification	57
Schéhérazade : modèle féminin aux prises avec l'autorité de son souverain masculin, ou comment se défier des prérogatives de celui-ci?	59
Les limites de l'interprétation féministe. Les perspectives restantes : les significations et leurs fonctions, vers un modèle infiniment recomposable.....	62
Un esprit brillant, une figure emblématique infiniment modulable : Schéhérazade et ses avatars.....	63
Le double signe du sacrilège et de la rédemption sous les traits d'un avatar à la démesure de son modèle : la belle Persienne.....	65
<i>CHAPITRE II : ZADIG DE VOLTAIRE : PERSPECTIVE IRONIQUE, DIMENSION POLITIQUE.....</i>	<i>69</i>
La dynamique intrinsèque au genre lui-même : quand la vérité d'une œuvre se cache dans sa réappropriation par d'autres.	69
Ceci n'est pas un conte : vers une abolition de la hiérarchie des genres via le conte oriental.....	74
Entre reniement et imitation. Emprunts, compromissions et ruptures : le choix de la satire	80

Des personnages types marqués par le désir et des avatars philosophiques au service de la satire.....	84
Le désir d'être heureux face à ses contradicteurs, ou la question de la circulation de la parole et des histoires	86
Des désirs et des personnages soumis à rude épreuve. La récurrence du « double signe du sacrilège et de la rédemption ». Du conte oriental à la fable désespérée.....	87
L'ascèse en substitution à la circulation de la parole. Le génie populaire en question	88
Désir, contradicteurs, situation vitale : un mimétisme volontairement grossier, une ascèse marquée par l'absurdité.....	91
Le désir à l'épreuve de la réflexion : conte, immoralité et cynisme.....	93
Imaginaire oriental et volonté politique : un légendaire oriental au service de la réalité du siècle des Lumières	96
CHAPITRE III : L'OISEAU BLANC, CONTE BLEU, PERSPECTIVE POLITIQUE ET DIMENSION ALLEGORIQUE	
	108
Un conte ancré dans son époque, dans le prolongement des <i>Bijoux indiscrets</i>	108
Une œuvre en marge à l'importance sous-estimée	109
Le choix de la confusion des genres	110
Réappropriation des thématiques du genre : sous le double signe du sacrilège et de la rédemption	113
Continuité et rupture : le choix de l'ironie et d'une structure à plusieurs voix	114
Circulation de la parole : un système opposé à la tentation de la fiction	116
Théâtre, altérité et métalangage : le procès du conte	117
Le conte et son public, dernier avatar avant liquidation du genre	118
Un conte balisé et réfléchi, sur le modèle de l'improvisation et de la veillée	120
Un dialogue en abyme pour sortir du principe d'imitation : quand la parole prend le pas sur l'histoire	122
Le procès de la mise en abyme : les artifices du conte en question	124
L'imaginaire oriental : un Orient aux frontières extensibles. Le choix de l'hétéroclisme en matière d'exotisme	124
Des mœurs orientales au service du récit ou l'instrumentalisation du conte	126
L'irrespect de Diderot envers la religion et le pouvoir : le merveilleux critique et allégorique	128
Les secrets d'un dispositif : Mirzoza ou la stratégie d'une narration à plusieurs voix	129

Un pouvoir despotique orienté à la seule fin d'explorer les limites du genre : la fin du modèle de Schahriar	131
<i>CHAPITRE IV : LA DERNIERE FEE, OU LA NOUVELLE LAMPE MERVEILLEUSE, REECRITURE D'UN CONTE DES MILLE ET UNE NUITS PAR BALZAC</i>	
	133
La mode des contes arabes dans les années 1820 : les secrets de la résurgence du genre ?	133
La Dernière Fée : un projet marqué par la subversion du genre.....	136
La double tentation de l'époque dans le projet de Balzac : la tentation de la modernité et la tentation de l'imitation	139
Le récit emboîté et la présence de plusieurs narrateurs au sein du récit : l'héritage des <i>Mille et Une Nuits</i> dans <i>La Dernière Fée</i>	141
L'imaginaire oriental balzacien : des renvois réalistes inopérants, voire inexistantes	143
La double influence de l'imaginaire oriental et occidental dans <i>La Dernière Fée</i> : le mélange des intertextes	146
La critique de la civilisation moderne et d'une doctrine chrétienne hypocrite (la théorie de Balzac sur l'énergie vitale ; l'influence de Rousseau)	151
L'attitude contradictoire du narrateur envers l'aristocratie et le gouvernement	154
<i>CHAPITRE V : NERVAL, HISTOIRE DE LA REINE DU MATIN ET DE SOLIMAN PRINCE DES GENIES. LE CONTE, QUINTESSANCE DES IDEES DE L'ECRIVAIN</i>	
	157
Le Voyage en Orient : un livre hétéroclite au genre indéfinissable, entre rêve et réalité .	157
Le contexte : Constantinople pendant le ramadan ou la tradition des veillées.....	158
La vertu de la parole partagée : le conte par-delà les divergences et les intérêts.....	160
La posture romantique : entre la tentation d'un Orient imaginaire et la tentation d'Orient réaliste	162
L' Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies : un conte hétérodoxe.	163
La reine du matin, le roi Salomon et Adoniram : la recreation des mythes bibliques et coraniques dans le projet romantique	165
<i>CONCLUSION</i>	169
<i>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</i>	171

Introduction : Le conte oriental en France, un genre inséparable de l'acte de sa réception

Le conte a engendré une importante série de travaux – mais une impression de vide se fait jour dès lors qu'on regarde le fond de la production qui a été faite sur le conte oriental en France. Plus que de nécessité, c'est d'urgence dont il faut parler – urgence d'une étude pour contrebalancer ce déséquilibre d'autant plus injustifié que la France a servi, de laboratoire du genre, via la traduction de Galland, grâce à laquelle le conte oriental a trouvé son juste rayonnement en Occident. Bien que les recherches sur l'introduction du genre dans la littérature française, en l'occurrence sur *Les Mille et Une Nuits* et ses diverses traductions depuis Antoine Galland soient aujourd'hui en plein essor¹, l'évolution et la métamorphose du conte oriental aux XVIII^e et XIX^e siècles, période à laquelle nous nous intéressons dans le présent essai, n'a été effleurée qu'en partie par les travaux universitaires des dernières décennies². Le conte oriental a apporté une pensée, une esthétique dans la mesure où il a opéré en Occident des changements majeurs. Le genre s'est installé, s'est fondu – ce compagnonnage entre la pensée orientale et occidentale est, on le sait mal, l'une des sources de la sensibilité moderne. D'où la nécessité d'offrir au conte oriental un cadre scientifique qui rétablirait une meilleure compréhension du conte mais aussi une réhabilitation du genre et de ses métamorphoses. Non qu'il soit nécessaire de remettre au goût du jour le conte oriental : la pérennité du genre est indiscutable, et celle-ci se passe de toute stratégie. Cependant, faute d'études qui réhabiliteraient et le genre et la politique inhérente au genre, un rouage essentiel continue à manquer pour une meilleure compréhension de l'histoire littéraire à l'aune de la modernité. En effet, après la vogue qui a été la sienne, considérable, plus ou moins souterraine, le conte oriental a dû s'adapter à son nouvel auditoire. Entre ses qualités intrinsèques et la perception locale, occidentale par conséquent, le conte

¹ Nous pensons entre autres aux travaux de Claude Bremond et d'Aboubakr Chraïbi à l'INALCO, ainsi qu'à ceux de Jean-Paul Sermain à l'Université Paris IV-Sorbonne.

² Nous nous référons ici au travail d'une équipe de recherche sur le conte merveilleux et le conte orientalisant à l'Université de Grenoble, en coopération avec l'Université de Lyon, l'Université Northwestern (États-Unis), l'Université de la Réunion, l'Université de Séville et l'Université de Valenciennes. La revue annuelle qu'ils publient s'intitule *Féeries*. Le premier numéro de la revue, *Le Recueil* a paru en 2004, et le deuxième, publié en 2005, porte sur le conte oriental.

s'est laissé appréhender, a eu ses résistances, ses compromis – il a émergé sous la plume des plus grands, tous séduits par cette liberté, par cet imaginaire nouveau. Mais où commence et où s'arrête le conte oriental ? De la traduction-adaptation de Galland au *Voyage en Orient* de Nerval, les métamorphoses du genre sont indéniables. Ces métamorphoses supposent, nous l'avons dit, des compétences intrinsèques au genre lui-même, une manifestation de ses qualités dans un cadre spécifique – sa réalité est inséparable de l'acte de la réception. En somme, le conte est le produit de sa réception, mais aussi le produit de son action, de son impulsion, car il vient à la demande du public, et concourt à le séduire et à l'instruire, comme le préconisait l'idéal classique, mais aussi à le surprendre et à le transformer, selon les exigences de l'idéal moderne ; en somme, il est la conscience de cette demande, et la mémoire des événements historiques s'y référant, il convient donc de l'appréhender ainsi.

La vogue du conte oriental voit le jour au tout début du siècle des Lumières par la traduction des *Mille et Une nuits*³ – des contes arabes jusqu'alors inconnus en Europe. Antoine Galland est à l'origine de cette vogue : il est le traducteur et le créateur d'une œuvre qui n'a cessé d'agiter la sensibilité de son époque et même au-delà. C'est le travail d'une vie. Le premier volume des *Nuits* paraît en 1704, et les derniers deux ans après la mort de Galland, en 1717. Cette traduction va profondément bouleverser l'évolution de la prose narrative européenne⁴. *Les Nuits* s'installent, en effet, durablement en Occident, du début du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. Sa traduction est-elle désintéressée ? Non, sans doute pas : ses ajouts comme ses omissions le prouvent : là réside indéniablement le succès de son entreprise, dans ses qualités d'écrivain. En scripteur savant et infidèle, il a su enrober les jardins, exagérer la beauté des étoffes pour frapper l'imagination de son lecteur, pour l'éblouir. Il a été au service de son lecteur et son lecteur le lui a bien rendu, ou plutôt le lui a mal rendu, il a poursuivi l'intention du traducteur – son lecteur lettré y a vu une liberté et un imaginaire qu'il a fait siens. Il s'en est accaparé, en somme, avec la même intention, la même liberté que Galland lui-même. Mais l'œuvre de Galland reste, du moins en large partie, une traduction – entre le passeur et son objet, c'est le second, à savoir *Les Mille et Une Nuits*, qui concentrent au final toute l'attention. Toutes les artifices

³ Nous utiliserons dans notre thèse l'abréviation « Les Nuits », très courante dans les textes critiques concernant les contes arabes.

⁴ Antoine Galland, *Voyages inédits*, édition critique établie par Manuel Couvreur et Didier Viviers, Paris, Honoré Champion, 2001, 356 p.

du conteur n'ont pas d'autre but, faire entendre le conte (qui manipule qui, le conteur, le conte lui-même, ou l'auditoire déjà avide de le souscrire à son propre entendement?) C'est une relation qui tient de la fascination du premier pour le second. Le traducteur qu'est Galland est d'abord un lecteur ébloui ; un lecteur convaincu, un passeur érudit mais limité par la censure – celle qu'il s'impose ou plutôt celle que l'Europe catholique de l'époque lui impose. L'écrivain s'en tire par d'éblouissantes ellipses qui laissent le lecteur sur sa faim ; mais c'est une faim savante, édictée par un écrivain. Le lecteur décèle sans trop de détours la complaisance de l'auteur, car celui-ci n'oublie jamais de soigner la petite ouverture qui laisse entrevoir un érotisme jamais entendu jusqu'à lui : « La pudeur ne permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces Noirs. »⁵ Ce que la pudeur du XVIII^e siècle ne permet pas de raconter, il n'est pas interdit de l'imaginer, voire d'y adhérer : « il n'est pas besoin de prévenir le lecteur sur le mérite et la beauté des contes qui sont renfermés dans cet ouvrage »⁶. On le voit, Galland est un lecteur conquis par le texte arabe, conquis par tant de beauté et de liberté – son rôle de passeur a constitué à faire entendre cela – son émerveillement, l'impression durable qui a été la sienne, qui a été celle du lecteur en français de l'œuvre puis celle des lecteurs dans d'autres langues pour qui le texte français a été la référence. De l'impression de Galland, à celle de Nerval, l'imaginaire des uns et des autres a façonné un genre, celui du conte oriental, jamais le même d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre, mais jamais totalement différent non plus.

Par conséquent, une direction s'impose, suivre les variations du genre – en rendre compte, faire l'inventaire des étapes successives empruntées par le conte oriental pour porter ce qualificatif, prolonger ce travail à travers plusieurs expériences narratives qui relèvent du genre, de sa rentrée en Europe, via la traduction de Galland, à la mode qu'il a générée dans les milieux littéraires. En somme, en retracer la cartographie nous paraît essentiel, cela entend qu'un sens, inhérent au conte, un sens

⁵ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, GF Flammarion, 2004, p. 21. Sylvette Larzul souligne que cette traduction ne couvre pas une longue séquence scabreuse, mais correspond à une simple phrase, un peu verte : « *Fa-raqadat alâ z'ahri-hâ wa-rafa'at rijlay-hâ wa-qâlat jâmi'û-ni wa-aqd'û gharad'î* (Muhsin Madi, *Alf layla wa-layla min uşûli-hi l'arabiyya l-ûlâ*, t. 1, 1984, p. 64.): (« Elle s'étendit sur le dos, mit les jambes en l'air et dit : Prenez-moi et satisfaites mon désir. ») Dans la traduction Bencheikh-Miquel, on peut lire le passage suivant : « La reine cria alors un nom : "Mas'ûd". Un esclave noir sauta du haut d'un arbre et la rejoignit. Il lui mit les jambes en l'air, se glissa entre ses cuisses et la posséda. » (*Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, 2005, p. 7.)

en mouvement, chronique d'une époque qui se cherche, fait sens non seulement à l'intérieur de lui-même, dans sa construction, mais qu'il dépasse le cadre du livre à partir du moment où il est lu et entendu. Sa réception est inhérente à sa construction et sa construction débouche au-delà des paramètres qui lui sont attribués habituellement par la critique.

Aussi, notre thèse s'intègre-t-elle dans cette direction. Le conte cache, en effet, en son sein les ressorts de ses mouvements d'où l'intérêt pour nous de les étudier, dans le texte de référence (*Les Nuits*), bien sûr, par la mise en abyme du récit lui-même, et dans les contes pour qui *Les Nuits* ont été le poncif à imiter – car imitation et interprétation aboutissent à des réinventions imparfaites, ce sont en général des réappropriations, des prolongements, quand ce ne sont pas des mimétismes. Et pour cause : les œuvres qui se réclament du conte oriental, implicitement ou explicitement, ont au moins une conscience commune : elles aspirent à atteindre le même but, à savoir être entendues via les artifices du conteur, aussi le texte porte cette aspiration, il sous-entend une posture plutôt qu'une autre, un ton plutôt qu'un autre, et l'on peut retrouver ces indications dans *Les Nuits* comme dans les avatars qu'il a générés. D'où la nécessité de ne pas se limiter au texte-source, mais de dresser des comparaisons, de superposer des expériences littéraires en revenant sans cesse, bien sûr, au pôle de référence que sont *Les Nuits*. Aussi, notre thèse aura pour objet et pour titre les inventions du conte oriental en France entre le début du XVIII^e et le milieu du XIX^e siècle, soit la période qui sépare l'œuvre d'Antoine Galland et celle de Gérard de Nerval.

Notre corpus, par nécessité donc, comprend, outre la traduction des *Mille et une nuits*, *Zadig* de Voltaire, *L'Oiseau blanc*, *conte bleu* de Diderot, *La Dernière Fée ou la Nouvelle lampe merveilleuse* de Balzac, *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies* de Nerval. Nous avons choisi cette période et ces contes car ils témoignent d'un tournant historique, et à long terme, de la société française dans son rapport avec les autres cultures et *de facto* dans son rapport avec l'acception implicite de l'idée d'une identité en mouvement. L'influence de ce changement fut considérable, aussi bien sur les Lumières que plus tard sur les romantiques. Ceci nous incline à penser qu'il y a une dynamique politique du conte, en somme, car tout en étant défini, le conte oriental se définit hors de ses limites narratives. Le merveilleux qui l'anime fait exploser le cadre réaliste dans lequel il vient s'intégrer, se répandant en signes, en images, quand la mémoire ne les retravaille pas selon les goûts et les perceptions du jour, jusqu'à en extraire des sens, que le texte d'origine ne recelait pas spécialement.

Les écrivains à l'origine de cette évolution, à savoir les constructions d'un nouvel imaginaire, opèrent un changement majeur à partir duquel le public occidental revoit son rapport à la réalité, et ce que ce public le veuille ou non. Mais ces héros littéraires, ces pionniers ne sont-ils pas victimes de leur lecture, le conte ne les a-t-il pas enjoint à servir sa propre politique, son propre expansionnisme ? La question mérite d'être posée – quand on sait que la compréhension n'est pas seulement l'affaire de l'auditeur, mais aussi l'affaire du conteur, et du conte lui-même, qui suggère, comme nous l'avons dit plus haut, par le sens qu'il contient, une façon de dire, de faire entendre, de poursuivre, d'admettre, de réfuter, etc.

Une nation intègre une culture pour la faire sienne, c'est un geste souverain, du moins s'évertue-t-on à le croire, un geste qui s'invente par opposition à une mémoire usée, des héros en perte de vitesse : quand la mythologie du groupe ne fait plus la cohésion du groupe, la cité déborde de ses frontières indépendamment, pense-t-elle, de toutes tendances extérieures, c'est-à-dire souveraine dans l'action d'entendre et d'accepter. Et pour cause : elle reçoit, béatifie et valide en fonction des croyances et des mythes en cours – extension de soi et opposition par rapport à soi, par rapport à une certaine idée de soi, tout est question d'équilibre. Comme le souligne Paul Hazard dans son ouvrage important, intitulé *La Crise de la conscience européenne*⁷, quand Galland traduit *Les Mille et une nuits*, la France et l'Occident traversent une crise identitaire et culturelle sans précédent : « la France se définit dans sa relation conflictuelle avec Rome et Athènes, après quoi elle a aimé puis banni les littératures italiennes et espagnoles de son temps »⁸. Aussi, il lui faut trouver des références radicalement différentes, se renouveler, quitte à décrier les goûts du jour. Le lecteur savant, détenteur

⁷ Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin, 1935, p. 179-180. « Avant même les débuts de cette crise diagnostiquée au vingtième siècle par Paul Hazard, s'opère une mise en question des valeurs philosophiques, religieuses, sociales, politiques des sociétés européennes par l'ouverture à l'Ailleurs à travers les récits de voyage. Pour la littérature de voyages proprement dite, ou si l'on préfère les récits concernant les expériences réellement vécues, la date de 1620, retenue comme *terminus ad quem* par Numa Broc dans son ouvrage intitulé *La Géographie de la Renaissance, 1420-1620* (Paris, Édition du CTHS, 1986), pourrait servir de point de départ. Cette mise en question implique une acceptation relativiste de la diversité des mœurs, des gouvernements, des croyances, substituant à l'introuvable vérité universelle l'infinie diversité des vérités locales. » (Jean-Michel Racault in *Histoire de la France littéraire*, sous la direction de Michel Prigent, Paris, puf, 2006, Volume II : « Classicismes » dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, chapitre intitulé « Voyages et utopies », p. 292. et 298.)

⁸ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009. p. 37.

de cette mémoire se retrouve acculé à de nouveaux goûts : représentant et légataire d'une mémoire usée, désincarnée, il doit se réinventer au-delà de ses frontières, par le geste du traducteur, il doit incarner une sortie honorable pour ses héros discrédités, par la construction de nouvelles perspectives, mais sans se départir complètement de la tradition gréco-latine, à travers le prisme de cette tradition même, car c'est à travers elle qu'il voit et tranche, sans oublier la tradition biblique et ses censeurs.

Galland et sa traduction s'inscrivent dans cette quête contrastée. L'apport de l'imaginaire oriental est un geste communautaire partie d'un geste individuel, tragique, car il s'agit de définir une voie identitaire, totalement nouvelle, en dehors des frontières entendues, et d'impliquer, ce faisant, l'ensemble de la communauté, qui n'est pas forcément propre à répondre des intentions de l'individu, même si l'individu, par conséquent l'écrivain, le geste de l'écrivain répond à une demande collective plus ou moins assumée. En clair, l'écrivain commet une transgression dès lors qu'il pense et agit en dehors des frontières établies, fût-il au service des attentes de la société – il doit rendre des comptes, tenir une ligne de principe, afin que son travail soit le garant d'une mémoire commune, des fondements propres à asseoir une culture dans la durée, en parfaite adéquation avec sa mémoire, c'est-à-dire dans le respect de ses valeurs anciennes, même si ces valeurs sont chahutées. En définitive, les aspirations de l'individu doivent tenir compte de sa communauté présente, aux relents conservateurs, et de sa communauté future. D'où l'intérêt d'offrir plusieurs niveaux de lecture, et par conséquent d'offrir un objet infiniment modulable – des compromissions d'apparence en vérité, car propres à se métamorphoser et ce faisant à métamorphoser son auditoire savant ou populaire. Car le conte est fait pour être mémorisé et dit, dans l'espace mais aussi dans le temps, la chaîne ne doit pas être rompue.

L'équilibre du traducteur a consisté à conjuguer dépaysement et nécessité de rompre, par la langue, et ce faisant, par les coutumes littéraires occidentales, avec de vieux schémas culturels : à unir, en quelque sorte, un Orient fantasmé et un Occident enclin à encourager la nouveauté et susceptible de se décourager devant des audaces auxquelles sa culture ne l'avait pas préparé. Le traducteur, docte, scrupuleux, ne peut faire abstraction du citoyen qu'il est, et de l'écrivain auquel il aspire, et quoi de plus naturel, que de faire entendre, sans se départir de cette double appartenance, le pouvoir du conte – seule la réussite de son projet compensera la perte des héros officiels, et seule l'attention portée au projet poursuivra la marche naturelle d'une identité en mouvement. Cette double démarche

sous-entend déjà en soi une posture de conteur, un programme sans quoi le geste qui fonde la mémoire collective, le conte, n'aurait qu'un impact éphémère. Or, le conte oriental s'est inscrit dans la durée, et avec éclat.

La France a besoin de nouveaux héros au moment où le conte oriental s'apprête à faire son entrée en scène ; elle a besoin de nouveaux mythes à la démesure de la crise qu'elle traverse ; « elle écoute déjà un peu l'Angleterre, car son monarque fait des arts et des lettres les premiers hérauts de son nationalisme conquérant », précise Jean-Paul Sermain dans son ouvrage intitulé *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*⁹. La France se tourne aussi vers son propre héritage, vers sa mémoire occultée, considérée jusque-là comme primaire, voire triviale, pour en découvrir les trésors oubliés, à savoir les contes et les légendes populaires. À la fin du XVII^e siècle, les contes de fées ont enclenché une révolution silencieuse : finis les mythes imposés, immuables et interchangeable par les ressorts de la mimesis, finie la transmission par les textes des mêmes histoires, des mêmes légendes, des mêmes épopées, plus de références à l'Antiquité, du moins l'autorité des Anciens ne va plus de soi, elle doit composer avec les nouveaux mythes que sont les contes et légendes populaires. C'est dans ce contexte particulier que Galland a introduit *Les Mille et une nuits*, jouant ainsi le rôle de passeur entre deux mondes qui se seraient difficilement croisés sans lui¹⁰.

Chacun des chapitres de notre développement correspondra à l'étude d'un conte. À travers ces analyses, se dessineront trois axes majeurs, à savoir l'écriture (la forme), l'Orient, les légendes et les mythes (en l'occurrence l'imaginaire du conte, ou plutôt les imaginaires), et enfin l'histoire (c'est-à-dire la politique du conte).

En ce qui concerne notre premier axe, nous nous intéresserons moins à la définition du conte qu'à son emploi, à savoir son rapport étroit avec l'oralité. Nous appréhenderons donc la forme du conte, ou plutôt ses formes successives, leur portée, et éventuellement les avatars qu'il a engendrés, dans la perspective de sa représentation. « Le conte merveilleux prit naissance en un temps où raconter des contes dans les veillées et lire à voix haute était pratique courante, et écrire comme on parle était la règle », soulignent Anne Defrance et Jean-François Perrin dans un livre sur la figuration de l'oralité

⁹ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 37.

¹⁰ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 37.

dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières.¹¹ « Pour un contemporain de Louis XIV, par exemple, lire, c'est avant tout entendre une lecture faite par un autre, à voix haute », poursuivent Defrance et Perrin.¹² La soumission de l'auditeur est inséparable des qualités du texte qu'il entend, sa qualité d'auditeur jouxte une réalité que le conte défie, défigure – le merveilleux inhérent au conte charrie, nous l'avons dit, non seulement une manière de faire entendre mais également une manière d'entendre, l'inversion conteur- auditeur est une possibilité, c'est le genre qui implique ce jeu de miroirs : dire et entendre en écho les effets sur les auditeurs, dont l'effet final est la réappropriation littéraire, c'est-à-dire mensongère. Le conteur en somme est un auditeur qui se voit à travers l'effet de sa représentation, qui devient ainsi le miroir de ses intentions et de sa métamorphose. Pour preuve, au XVIII^e siècle encore, le lecteur de Rousseau sait bien comment le père et le fils se relayaient des nuits durant à se lire mutuellement *La Calprenède* ou *D'Urfé*¹³. Cette culture de l'oralité avait pour conséquence, cela va de soi, une forme non figée du conte, c'est-à-dire un genre qui chercherait constamment sa forme, et dont les métamorphoses successives ne seraient pas sans conséquences sur les sociétés qui l'adopte. Par exemple, pour citer encore une fois Anne Defrance et Jean-François Perrin, « écrire des contes de fées, ce fut imposer des fictions de voix enchantées à une culture romanesque férue de vraisemblance et adapter à la mondanité les rituels de parole du conte oriental »¹⁴.

En dehors de son rapport étroit avec l'oralité, le conte doit être également considéré comme « un architexte », c'est-à-dire une sorte d'origine de tous les textes, car celui-ci donne lieu à tant de développements qu'il contient tous les livres. Sans oublier cet aspect très important de l'acte de

¹¹ *Le conte en ses paroles*, sous la direction de Anne Defrance et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2007, actes du colloque international *Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte merveilleux de l'Âge Classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Université Grenoble 3 – Stendhal, 22, 23, 24 septembre 2005, quatrième de couverture.

¹² *Ibid.*

¹³ Pierre Dumonceaux, « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVIII^e siècle : modalités et valeurs », *Littératures classiques* n° 12, janv. 1990, p. 117. Pour le XVIII^e siècle, voir R. Chertier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 1993. Voir également ce qu'écrit Lies Andries sur l'oralisation des textes comme principal moyen de les comprendre, chez les lettrés y compris dans son article intitulé « La Bibliothèque bleue entre textualité et oralité », paru dans le n° 56 des *Cahiers de Littérature orale* (Jean-François Perrin, in *Le conte en ses paroles*, éd. cit, pp. 17-18.)

¹⁴ *Le conte en ses paroles*, sous la direction de Anne Defrance et Jean-François Perrin, éd. cit, quatrième de couverture.

conter, la variation (écrire sans cesse, se dédoubler constamment, car sinon ce serait la fin de la vie dans le cas des *Mille et une nuits*, conter avec un enthousiasme constamment renouvelé, ou encore, à la différence des *Nuits*, où l'enjeu est vital, amuser seulement une sultane capricieuse chez Diderot, etc.).

Quant à notre second axe, c'est à-dire l'imaginaire oriental, nous nous intéresserons aux personnages et aux mythes, et à l'action au travers de laquelle se dessinent des figures diverses, campées dans un rôle, ou plus souvent à même de changer et d'offrir ainsi des figures aux facettes multiples, susceptibles de modifier le cours de l'action et le sens qui en découle. Nous nous pencherons sur l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, pour définir l'acception du terme « Orient » aux XVIII^e et XIX^e siècles. Selon la conception des Lumières, La Méditerranée, Constantinople et Le Caire font partie du Levant, tandis que l'Orient regroupe les pays qui sont – nous reprenons les termes de l'*Encyclopédie* – les plus éloignés des Français, c'est-à-dire la Chine, le Japon, le Mogol, l'Inde, l'Arabie et la Perse. À part cette brève définition géographique, les rubriques « orientales » du dictionnaire de Diderot et d'Alembert sont historiques (« Byzance ») ou philosophiques (« les gnostiques », « Zoroastre », et portent avant tout sur la tradition occultiste). Alors que le *Grand dictionnaire* de Larousse consacre, lui, une colonne entière au sens « géographique » du terme (t. XI, 1874), pour, du reste, le remettre en question : « Rien de plus vague, en effet, rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom. »¹⁵ Bien que la distinction Levant/Orient disparaisse avec le temps, l'incertitude persiste : l'Orient apparaît souvent dans les œuvres littéraires comme le synonyme de l'Asie, tandis que d'autres écrivains considèrent l'Afrique et Gibraltar comme parties intégrantes de l'Orient. D'autres artistes enfin, comme Victor Hugo, Charles Nodier et Théophile Gautier, y ajoutent aussi l'Espagne, et ce faisant, aussi de la confusion, offrant encore et toujours l'image d'un Orient aux frontières extensibles.

Nous regarderons l'intérêt général manifesté par l'Orient à la fin du XVIII^e siècle (on a parlé de « Renaissance orientale ») pour tenter d'en saisir les différentes sources qui ont installé une atmosphère, pour ainsi dire, orientaliste. Raymond Schwab, dans un livre important sur le phénomène, parle d'une deuxième Renaissance qu'il oppose à la première, à savoir celle de l'Italie du XV^e siècle. Schwab s'enthousiasme : pour lui, il s'agit d'un renouvellement extraordinaire, produit en

¹⁵ BERCHET, Jean-Claude, *Le voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, 1985, pp. 3-4.

grande partie par l'arrivée des textes sanscrits en Europe. Il compare la découverte de ces textes à celle des manuscrits grecs après la prise de Constantinople au XV^e siècle. L'enthousiasme de Schwab, on le sait, fait allusion à Edgar Quinet qui a comparé, cent ans plus tôt, la découverte des manuscrits hindous à celle de *l'Illiade* et de *l'Odysée*.¹⁶ Le terme de « Renaissance orientale » a d'ailleurs été créé par Quinet lui-même, qui a donné ce titre à l'un des chapitres essentiels de son *Génie des Religions*, paru en 1841. Le phénomène trouve son ancrage, comme nous l'avons suggéré plus haut, sur des découvertes linguistiques et philologiques très importantes. En 1771, Anquetil-Duperron publie le *Zend-Avesta*, le livre sacré des Parsî. Treize ans plus tard, en 1784, William Jones et ses compagnons de Calcutta fondent au Bengale la première Société Asiatique.¹⁷ Suite à ce renouvellement, l'Orient sera très populaire non seulement dans les milieux savants, mais aussi au sein du grand public, et bien sûr, ce phénomène n'est pas sans conséquence sur la pensée de l'époque. En 1829, Victor Hugo écrit dans la préface des *Orientales* : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste [...] »¹⁸ En dehors de la description et de la définition du phénomène de l'orientalisme, nous tenterons de comprendre, comme nous l'avons suggéré plus haut, les mythes orientaux présents dans les différents contes à travers une analyse mythocritique, sans oublier les mythes occidentaux qui se sont greffés dans les contes orientaux écrits par des écrivains européens.

Notre troisième axe s'occupera de l'histoire, c'est-à-dire de la politique du conte. Il s'agira de la coordination des actions et des figures qui renvoient à l'histoire, mais aussi du métadiscours inhérent au texte : il faut penser le conte comme un ensemble d'éléments agissant, comme au théâtre, sur l'inconscient d'une époque – des actions et des figures, par quoi le sens ou les sens engendrent une dynamique, une pensée, et donc un impact certain sur son auditoire. On découvrira qu'un genre au premier abord très éloigné des préoccupations politiques, peut rendre compte du contexte social dans lequel il a été écrit, et même agir sur celui-ci. Mieux encore, le genre apparaît comme une véritable armature formée de mots contre le pouvoir en vigueur. Ainsi, dans *Les Mille et une nuits*,

¹⁶ SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, chap. I^{er}. Pour une approche différente, voir *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* d'Edward Saïd, Paris, Le Seuil, 2005, 422 p.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ HUGO, Victor, *Les Orientales*, édition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1966, Préface de l'édition originale, p. 23.

Scheherazade, la fille du grand vizir abolit, par la voie enchantresse des contes, la loi cruelle du roi Schahriar qui vise l'exécution de toutes les vierges de la Grande-Tartarie. Quant aux auteurs des contes philosophiques au XVIII^e siècle, c'est-à-dire Voltaire et Diderot, ils contournent la censure de leur époque en utilisant l'Orient pour parler de l'actualité et exprimer leur goût de la satire. Voltaire, dans *Zadig*, met un légendaire oriental au service de la réalité du siècle des Lumières. La cour babylonienne y devient un espace allégorique dans lequel il convient d'aller chercher les intrigues de la cour de Versailles. Diderot, dans *L'Oiseau blanc, conte bleu*, transpose, à l'instar de Voltaire, les mœurs de son époque dans un cadre oriental, et sa posture est également celle du polémiste. Quant aux romantiques, l'Orient devient le cadre idéal pour l'émergence d'une esthétique en conflit avec une époque décevante. Ainsi, *La Dernière Fée* de Balzac, bien qu'elle puise abondamment dans l'imaginaire d'*Aladin* dont elle est la réécriture moderne, se veut également une critique de la civilisation et de l'aristocratie de la France contemporaine. Nerval, quant à lui, fait un usage différent, moins direct de la politique par rapport à ses prédécesseurs, car il publie le *Voyage en Orient* après la répression de la révolution de 1848, à une époque où l'illusion de la poétique et de la politique qui marcheraient d'un commun accord est à jamais révolue. Il peint donc, à travers le personnage d'Adoniram, « un socialiste romantique »¹⁹, un idéaliste dont le combat est voué à l'échec et le corps à la destruction.

¹⁹ Voir à ce sujet la théorie de Claude Millet, ainsi que la thèse de Keiko Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire : lecture des Illuminés*, préface de Jean-Nicolas Illouz, Genève, Droz, 2008, 319 p.

Chapitre I : La traduction-adaptation des Mille et Une Nuits par Antoine Galland, aux sources du conte oriental « français »

La genèse du genre : le rôle déterminant de l'oralité dans Les Mille et Une Nuits

La découverte des *Mille et Une Nuits* est une source essentielle, tant pour la conception de l'œuvre, que pour sa compréhension. Et si son expansion dans le monde ne peut pas forcément se lire dans la perspective de cet effet de surprise, il n'est pas dit, en tout cas pas de façon formelle, que ce premier contact n'ait pas engendré une première intention. Intention par laquelle se révèle non seulement l'écrivain et traducteur qu'est Galland, mais par laquelle, à travers la voix de l'écrivain, se révèle aussi l'époque, ses goûts, ses attentes, ses aspirations, ses réticences. Aussi, l'auteur est plus ou moins conscient des attentes présumées de son époque. La découverte joue un rôle majeur ; elle associe différents acteurs : les proches de l'auteur ainsi que ses futurs lecteurs lesquels se manifestent donc dans l'intention de l'auteur, qui n'est pas en soi un programme prédéfini, mais une succession de qualités.

Au premier rang, nous devons mentionner les qualités d'écrivain de Galland, c'est-à-dire sa capacité à transformer son objet dans une perspective dans laquelle il implique la sensibilité de son époque, une perspective à construire, et donc à forger un objet par rapport à un modèle donné, dans un cadre spécifique. L'intention du traducteur, en somme, est joutée à celle du lecteur qu'il est, et qu'il entend faire passer via son interprétation du texte. Mais l'intéressé travaille aussi à ce qu'il adviendra de ce texte, à sa réception par le plus grand nombre, et par conséquent à la scission entre le texte source et la traduction. Cette scission est imposée par la difficulté de l'entreprise – à rappeler ses nombreuses variantes et autant de manuscrits –, mais aussi par la pression du lectorat de l'époque, par ses goûts, sa curiosité et par les limites inhérentes à cette curiosité. Galland est donc à la fois un maillon et un baromètre avisé de son époque, de par sa triple qualité de citoyen, de savant orientaliste et d'écrivain. En clair, à partir du moment où cette découverte commence, une intention se fait jour, celle du découvreur, Antoine Galland. À cette intention il faudra associer les lecteurs futurs, qui en seront les relais. Sans oublier, bien sûr, l'objet de la découverte, le conte ou plutôt les contes, valeurs

extérieures qui devront composer avec les valeurs locales, à savoir la France et l'Europe dans son ensemble, et plus concrètement avec la littérature de cet espace.

Mais revenons à la genèse, à l'essentiel, à savoir la découverte des *Mille et Une Nuits* :

« Depuis trois ou quatre jours, j'ai appris par la lettre d'un ami de Halep, résidant à Paris, qu'il a reçu de son pays, un livre arabe que je l'avais prié de me faire venir. Il est en trois volumes intitulé (Alf al-layl) Les Mille Nuits. C'est un recueil de contes, dont on s'entretient en ce pays-là dans les veillées. [...] Ce sera de quoi me divertir pendant les longues soirées. »²⁰

Antoine Galland annonce, par ces mots, en apparence anodins, en octobre 1701, la découverte du manuscrit des *Mille et Une Nuits* dans une lettre adressée à son ami, Huet²¹. L'annonce souligne déjà que l'objet littéraire a fait son effet. Galland, à l'occasion de cette découverte se voit obligé de partager son enthousiasme – le principe même du conte étant, rappelons-le, dans ce geste, à savoir partager sa surprise, dans ce trait de caractère propre au conte, le partage, « les veillées », pour reprendre le terme de Galland. En effet, en définissant *Les Nuits*, comme des histoires que l'on raconte dans les veillées orientales, Galland souligne non seulement leur trait de caractère essentiel, à savoir leur rapport étroit avec l'oralité, mais fonde son action dans ce geste même : dire sa surprise, son enchantement. À quoi s'ajoute cette conclusion qui sonne comme une évidence : il se divertira en les traduisant pendant les longues soirées d'hiver.

En d'autres termes, cette conclusion se rappelle la fonction initiale de tout conte, le divertissement, mais aussi, plus insidieusement, la réalité vivante dont le conte doit s'occuper et qu'il doit influencer, via la traduction en cours, plus concrètement via l'interactivité qu'elle engendre, par nature. Mais dès qu'un lecteur ouvre un livre tel que *Les Nuits*, il ouvre plus ou moins volontairement la boîte de Pandore – aussi, le qualificatif de « divertissement » se révèle sinon faux du moins incomplet, il faudrait lui greffer d'autres qualificatifs, sur lesquels nous reviendrons.

²⁰ Lettre à Huet du 13 octobre 1701, citée par Jean-Paul Sermain dans son « Dossier » rédigé pour *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris, Garnier Flammarion, 2004, volume I. p. 440.

²¹ Il s'agit de l'évêque de Caen P.-D. Huet, l'un des correspondants très proches de Galland. (Présentation de Jean- Paul Sermain in *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, éd. cit, volume I, p.XX.)

Ce qui est certain, c'est que Galland emploie le terme « nouveau » dans l'épître dédicatoire adressée à «Madame La Marquise D'O » :

« [...] j'ose vous demander pour ce livre la même protection que vous avez bien voulu accorder à la traduction française de sept Contes arabes, que j'eus l'honneur de vous présenter. Vous vous étonnerez que depuis ce temps-là je n'aie pas eu l'honneur de vous les offrir imprimés. Le retardement, Madame, vient de ce qu'avant de commencer l'impression, j'appris que ces Contes étaient tirés d'un recueil prodigieux de Contes semblables, intitulé LES MILLE ET UNE NUITS. Cette découverte m'obligea de suspendre cette impression et d'employer mes soins à recouvrer le recueil. Il a fallu le faire venir de Syrie, et mettre en français le premier volume que voici, de quatre seulement qui m'ont été envoyés. Les Contes qu'il contient vous seront sans doute beaucoup plus agréables que ceux que vous avez déjà vus. Ils vous seront nouveaux et vous les trouverez en plus grand nombre [...] »²²

Le conteur s'approprie donc un texte nouveau, comme nous le verrons, s'approprie la mémoire disloquée d'une contrée aux frontières floues, l'Orient. Il se l'approprie pour la dire ou la faire dire par des pairs devant un auditoire enthousiaste ou hostile – plus enthousiaste qu'hostile en définitive, car la traduction des *Nuits* ou plutôt leur création saura convaincre ses lecteurs. Nous employons le mot « création » dans son acception habituelle, à bon escient en somme – au regard du geste du traducteur, qui est en soi toujours une adaptation. Et plus particulièrement dans le cas de Galland, qui a dû composer, comme nous l'avons dit précédemment, avec des manuscrits très différents, tout en tenant compte des us et coutumes de ses contemporains. Les interrogations autour de l'oralité et du rapport conteur/auditeur soulevées plus hauts, ou plus précisément l'acceptation que le conte est fait pour être dit à haute voix, transmis de bouche à oreille, est inséparable tant de la création des *Mille et Une Nuits* françaises, que du corpus même du texte, dont les destins, rappelons-le encore une fois, sont liés à un seul homme, Galland, qui entame la traduction des *Nuits* alors qu'il est secrétaire de Nicolas-Joseph Foucault²³ à Caen. L'ouvrage qui va consacrer sa fortune littéraire a pris forme en effet

²² *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, éd. cit., volume I, p. 20.

²³ « Nicolas-Joseph Foucault avant d'être intendant de Basse-Normandie, a brillamment rempli la même charge à Montauban, en Béarn et en Poitou. Il s'était distingué en particulier lors de la révocation de l'édit de Nantes, " par tous les soins qu'il avait pris pour la conversion des protestants". Mais sa réputation

– comme il en parle à Huet dans sa lettre citée plus haut –, pendant ses heures de loisirs, quand il trouvait le repos dans la fiction²⁴. Il commence la traduction des *Nuits* dès le début de l'année 1702 dans un contexte dont il saura tirer profit ; en effet, au moment où il entame la traduction, les contes n'ont pas d'identité fixe dans la société arabo-musulmane²⁵, et sont inconnus en Europe²⁶.

Un original sans forme figée, aux traits flous va devenir, sous la plume de Galland, un matériau unifié, qui s'inscrira très vite au panthéon de la culture universelle. Galland, pour arriver à ses fins, a recours successivement à deux types de matériaux, bien distincts, à des sources manuscrites et à des sources orales. « Sur les douze tomes qui composent l'ouvrage, les huit premiers sont fondés sur des manuscrits de contes appartenant aux *Alf layla wa-layla* (*Les Mille et Une Nuits* en arabe), le manuscrit de base dont il dispose », précise Sylvette Larzul dans un article important sur la genèse des *Nuits*

comme collectionneur et connaisseur en livres, manuscrits, médailles et inscriptions était encore plus grande que celle qu'il s'était acquis dans le domaine administratif. Ami des gens de lettres et leur communicant volontiers les pièces les plus précieuses de sa bibliothèque et de son cabinet, il s'attirait leurs louanges méritées. [...] installé à Caen dès le début de 1689, il y donna une puissante impulsion à l'étude de l'histoire et de l'archéologie et devint bien vite le protecteur attitré des érudits et des beaux esprits. Il y transporta également ses riches collections. Mais [...] il était trop pris par les servitudes de sa charge pour pouvoir en jouir sans l'aide d'un secrétaire expert bibliophile et antiquaire. [...] À Caen, Galland occupa cette place dès le début de 1697. (Mohamed Abdel-Halim, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, Nizet, 1964. pp. 98-99.)

²⁴ Dans une lettre datée du 10 juillet 1705, adressée à Gisbert Cuper, érudit installé en Hollande, Galland, sensible à la réticence de son correspondant, rassure celui-ci sur son engagement en faveur de la science : « Ce qu'il y a, c'est que cet ouvrage de fariboles, me fait plus d'honneur dans le monde, que ne le ferait le plus bel ouvrage que je pourrais composer sur les médailles, avec des remarques pleines d'érudition, sur les antiquités grecques et romaines. Tel est le monde. On a plus de penchant pour ce qui divertit, que pour ce qui demande de l'application, si peu que ce puisse être. » (*Les Mille et Une Nuits*, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 443.)

²⁵ Écoutons à ce sujet Malek Chebel, le célèbre savant contemporain : « Il s'agit d'un trait de caractéristique très important de la littérature arabe qui a fondé sa pérennité sur les textes non écrits, les parchemins invisibles, les contes et les poèmes qui se dissipent au fur et à mesure qu'ils sont énoncés. Ses « manuscrits » sont donc, d'abord, un hymne à l'oralité. À cet égard, *Les Mille et Une Nuits*, dont le manuscrit est précisément difficile à fixer, sont le paradigme absolu du texte sans manuscrit, du conte-fleuve que la seule mémoire conserve. Contrairement au Coran, qui est mis par écrit peu de temps après la mort du Prophète et qui se transmet *ne varietur* de génération en génération, la souplesse est de mise dans le cadre des *Mille et Une Nuits*. » (Malek Chebel, *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, Paris, Plon, 2010, p. 495, article « Manuscrits oraux »)

²⁶ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 85.

françaises²⁷. Pour comprendre les mécanismes et l'ampleur du travail de cet orientaliste des Lumières²⁸, il est indispensable d'étudier les différentes étapes qui ont contribué à l'édification de l'œuvre complète, et d'éclairer l'intention et le climat social et littéraire qui ont présidé à cette même édification.

Les Mille et Une Nuits, c'est au début de son histoire un livre persan, intitulé *Mille contes*, aujourd'hui perdu, qui a donné la forme originale de l'histoire de Schéhérazade, qu'on appelle communément le "récit-cadre". Cet ouvrage est arrivé dans le domaine arabe accompagné d'autres ouvrages du même genre, entre la fin du VIII^e et le début du IX^e siècle, démontre Aboubakr Chraïbi dans sa présentation d'une très bonne édition critique des *Nuits*²⁹. En somme, la traduction des contes orientaux a été réalisée dans le cadre d'un vaste essor intellectuel, période d'adaptation et de

²⁷ Sylvette Larzul, « *Les Mille et une nuits* d'Antoine Galland : traduction, adaptation, création » in *Les Mille et une nuits en partage*, sous la direction d'Aboubakr Chraïbi, Actes Sud – Sindbad, Arles, 2004, p. 252.

²⁸ « Antoine Galland est né à Rollot, près de Montdidier (en Picardie) dans une famille modeste en 1646, mais les collèges de l'époque savaient repérer les élèves exceptionnels et les aider. Galland a commencé ses études à Noyon, et il les a terminées à Paris. Il a appris le latin et le grec ancien, et il a suivi des cours de philosophie, de médecine, d'architecture, d'arabe et d'hébreu. Il est devenu bibliothécaire, et en 1670, il a accompagné l'ambassadeur de France à Constantinople. Ce premier séjour dans la capitale ottomane s'est complété par un périple autour de la Méditerranée qui s'est achevé cinq ans plus tard. En 1679, il est reparti pour un voyage de neuf ans. Chargé de mission de divers employeurs successifs (la Compagnie du Levant, l'ambassadeur français à Constantinople etc.), il a dû apporter des manuscrits et des médailles. Il a appris le persan, le turc et l'arabe, il s'est familiarisé avec les habitants du pays, comme avec leurs littératures (ce qui n'était pas le cas des autres voyageurs français de l'époque, à l'exception de Chardin, fin connaisseur du persan). Ce long contact avec l'Orient a aussi formé le regard de Galland à un monde étranger : le savant est devenu un voyageur, l'homme de cabinet un homme de terrain. En 1709, il été nommé professeur d'arabe au Collège de France. Parmi les ouvrages qu'on lui doit en dehors des *Nuits*, figurent *Les Paroles remarquables, bons mots et les maximes des Orientaux. Traduction de leurs ouvrages, en arabe, en persan, en turc, avec des remarques* (1694), une version exotique des « pensées ingénieuses » recueillies et analysées par le jésuite Bouhours à la fin du XVII^e siècle. Galland publie également un court traité sur l'un des legs les plus précieux de l'Orient à l'Occident : *De l'origine et du progrès du café, sur un manuscrit arabe de la Bibliothèque du Roy* (1699). (*Les Mille et Une Nuits*, éd. cit, volume I, Présentation de Jean-Paul Sermain, p. XI. et l'article « Antoine Galland » du Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle)

²⁹ Présentation des *Mille et Une Nuits* par Aboubakr Chraïbi, éd. cit, pp. II-III.

création, qui coïncide avec un bouillonnement culturel sans précédent de la civilisation arabe »³⁰. Pendant cette période, de nombreux autres recueils ont été traduits dont *Kalîla et Dimna* ou le *Pañcatantra* ; sans oublier *Sindbad le sage* ou *Les Sept Vizirs*.

Représentation et théâtralité du genre : le rôle du public, le contexte historique

L'arrivée des *Nuits* en Europe, via la traduction de Galland, coïncide aussi avec un autre foisonnement – celui d'une Europe propice à la découverte, au premier chef à la découverte de sa propre culture orale. Cette introspection sera double en somme, ouverte tant sur l'imaginaire intérieur des campagnes françaises (les contes et les légendes populaires) que sur l'imaginaire oriental. L'Europe, en un certain sens, opère une transfiguration d'elle-même, dans cette alternance identité/altérité – à partir d'un paradigme sur lequel on reviendra, la crise existentielle européenne. Les *Nuits* vont opérer un ajout aisé puisque désiré, l'imaginaire oriental, à partir duquel bien des déclinaisons vont s'offrir. En effet, ce matériau, ou plutôt la nouveauté de ce matériau, comme nous le verrons, ne laissera pas insensible la sensibilité artistique de l'époque. Une possibilité de changement à laquelle le conte oriental va se prêter aisément grâce à sa particularité, l'oralité, et par conséquent grâce à sa théâtralité. Une confrontation découlera de cette rencontre, comme il en va dans la représentation théâtrale, qui joue des frontières entre la réalité et l'illusion, qu'elle fédère et développe, pour attirer à soi les convictions du spectateur. Entendre et être entendu renvoient à deux attitudes, celle du conte et donc du conteur, et celle, en apparence plus passive, du spectateur européen, qui ne demande que cela – être distrait et manifester cet esprit nouveau qui le travaille, tout en interrogeant cette confrontation, bref en se confrontant à l'altérité pour la servir le plus fidèlement possible, ou opérer des ruptures de nature à respecter son identité propre.

Avec son entrée dans le domaine arabe en vogue à l'époque, les *Mille contes*, c'est-à-dire l'histoire de Schéhérazade, portera désormais le qualificatif de *Mille et Une Nuits*. Ce changement n'est pas anodin, à double titre : d'une part, le mot « conte » est remplacé par le mot « nuits » – synonyme de « veillées », pour reprendre la formule de Galland, et par conséquent d'« oralité ». Et d'autre part, cette transformation est légitime car elle ravive des sources plus anciennes, comme en

³⁰ *Les Mille et Une Nuits en partage*, sous la direction d'Aboubakr Chraïbi, Arles, Actes Sud, 2004, p. 12.

témoigne un fragment des *Nuits*, daté de l'an 266 de l'hégire (879 de l'ère chrétienne) ; ce document porte le titre « Livre contenant le récit de mille et une nuits ».³¹

Les premiers manuscrits sont nettement postérieurs à cette feuille de papier millénaire. Galland, par chance, dispose d'un manuscrit daté du XV^e siècle des *Mille et Une Nuits* (le plus ancien qui soit, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, et rebaptisé dorénavant « Manuscrit Galland ». Ce texte va lui fournir à peu près un tiers de sa traduction, autant dire beaucoup et très peu à la fois ; l'auteur, pour forger son objet définitif, devra s'atteler à d'autres sources. Quand il publie le premier volume de son travail en 1704³², *Les Mille et Une Nuits* commencent, en effet, à prendre forme, mais l'œuvre définitive semble encore relever de l'illusion. Galland va alors réaliser deux passages importants : l'un par la traduction, l'autre par l'édition. Il transforme des manuscrits épars et fragiles en un « vrai » livre – qui deviendra le texte de référence que l'on connaît. Ce travail de sélection et de composition complète le manuscrit interrompu à la 281^e nuit par plusieurs contes issus de sources diverses (aujourd'hui largement inconnues).

Mais, ce qu'il est important de noter, c'est que l'orientaliste a recours aussi à des contes qui lui ont été racontés par un Syrien de passage à Paris en 1709, un dénommé Hanna. Cette rencontre est capitale, c'est pourquoi Galland ne manquera pas de la noter dans son journal de travail. Il demandera également à ce personnage la transcription de quelques autres récits comme *l'Histoire d'Aladdin*. Ce qu'il faut retenir au travers de cette rencontre, c'est l'oralité et ses enjeux, non seulement pour l'édification de l'œuvre, mais aussi pour sa compréhension. En effet, c'est là et surtout là que l'écrivain intervient, et c'est aussi là que le conte nous renvoie à sa réalité intrinsèque, l'oralité. L'écrivain intervient en raison même de ce matériau oral, par essence plus ou moins incertain, plus ou moins garant d'un matériau figé susceptible d'être retrouvé. L'oral, nous dit Jean-Paul Sermain³³, est ce qui fait appel à la mémoire, et le livre hérite de cette mémoire.

³¹ Présentation des *Mille et Une Nuits* par Aboubakr Chraïbi, éd. cit. , pp. III.

³³ Jean-Paul Sermain, « Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) » in *Le conte en ses paroles*, Paris, Desjonquères, 2007, 504 p.

En novembre 1710, soit plus de dix-huit mois après avoir entendus les récits de Hanna, Galland entame la rédaction de nouveaux contes – qu’il lie aux précédents en les plaçant dans la bouche de Schéhérazade. (Par ailleurs, ces récits ne sont jamais qualifiés de « contes des *Mille et Une Nuits* » dans le *Journal*³⁴.) Pour composer cette seconde partie des *Mille et Une Nuits*, le traducteur-adaptateur a également recours, ponctuellement, à des sources savantes, comme la *Bibliothèque orientale* (1697) de Barthélémy d’Herbelot, dont il est lui-même l’éditeur ; ou encore à une histoire des Timourides, *Matl’a as-Sa’dayn*, due à l’historien persan ‘Abd ar-Razzâq as-Samarquandi (1413-1482).³⁵ Il travaille à ses volumes jusqu’au printemps 1713, mais ceux-ci ne paraîtront qu’en 1717, soit deux ans après la mort de Galland. En réalisant ces transferts, Galland travaille sur plusieurs tableaux – sa composition tient à la fois de l’adaptation en langue française et de la création pure et simple. Le créateur intervient dans une double posture : la posture de l’auditeur via la rencontre avec le conteur syrien, et la posture du conteur et passeur qu’il est. L’une ne va pas sans l’autre, le passeur agit à proportion de ce qu’il a entendu et à proportion de ce qu’il aimerait faire entendre, or nous sommes en droit de douter de la mémoire de ce Syrien dénommé Hanna, de sa capacité à rendre compte de récits parfaitement composés. Par contre, les capacités de Galland à entendre, à trier, à recomposer sont évidentes ; et, bien sûr, il ne faut pas oublier le conte, et sa capacité à faire entendre sa propre voix. En fait, les incertitudes de Galland, loin d’être un obstacle définitif, engendrent de facto, via cette relation conteur/auditeur, via la possibilité pour le second de prendre la place du premier – d’engager un travail de reconstruction. En somme, Galland participe à la création des *Nuits* en jouant le jeu de l’oralité, en se plaçant dans la position de l’auditeur dans un premier temps et en endossant le rôle du conteur dans un second (donc, par transposition, comme le souligne très justement Jean-Paul Sermain, le rôle de Scheherazade)³⁶.

³⁴ « Ces contes constituent une étape intermédiaire entre le conte oral et le conte écrit (on ne sait pas en quelle langue les contes ont été racontés par Hanna). Ils permettent de mesurer la manière dont Galland s’approprie une histoire et lui donne vie. » (Jean-Paul Sermain dans son « Dossier » rédigé pour *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., p. 447.

³⁵ Sylvette Larzul, *Les Mille et une nuits d’Antoine Galland : traduction, adaptation, création* » in *Les Mille et une nuits en partage*, sous la direction d’Aboubakr Chraïbi, éd. cit. Sylvette Larzul cite ces résumés d’après Mohamed Abdel-Halim, *Vie et œuvre d’Antoine Galland*, Paris, Nizet, 1964, pp. 428-470.

³⁶ Jean-Paul Sermain, « Le rapport du conte de fées à l’oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) » in *Le conte en ses paroles*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 38.

Aussi, il conviendra de retrouver cette tradition orale dans la production écrite, en gardant à l'esprit que le conte relève d'une imitation, pour reprendre la formule de Jean Paul Sermain d' « une réappropriation sous une forme savante des pratiques populaires de production, de réception et de diffusion »³⁷. Rappelons que le conte est investi dans ces milieux d'une mission éducatrice, aussi son maintien et sa diffusion est l'affaire de tous. Jean-Paul Sermain reprend à juste titre la formule de Perrault, qui dit que le genre est utilisé dans les « moindres familles » pour former les enfants³⁸. Le seul texte théorique de l'époque consacré aux contes, écrit par Pierre de Villiers en 1699 (*Entretiens sur les contes de fées*)³⁹, défend la même conception, jusqu'à évaluer la valeur des contes en proportion de leur capacité à préserver le style naïf du conte oral.

L'usage pratique du conte oriental : une mise en abyme à plusieurs niveaux

Nous sommes alors peu après l'apogée du conte de fées (vers 1696-1697). Deux modèles de rapport à l'oralité, pour reprendre la formulation de Jean-Paul Sermain⁴⁰, se dessinent alors, et ce presque simultanément, l'un dit « complémentaire » et l'autre dit « alternatif ». Le modèle alternatif est attribué à Perrault, et le modèle complémentaire est dû à Galland. Ce dernier connaît la tradition du conte oriental – c'est sa connaissance savante du genre qui va l'incliner à élaborer son modèle. « La découverte des *Mille et Une* nuits qui lui parviennent à la fin de l'année 1701, et qu'il décide immédiatement de traduire ; la lecture de *l'Essai sur l'origine des romans* de Huet (1669), les réflexions et observations consignées dans ce qu'il reste de son journal, enfin la concordance de ces événements amènent Galland à prendre conscience de la pratique des lectures publiques et des diffusions orales des récits conservés par ailleurs », poursuit Jean-Paul Sermain⁴¹.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, 304 p.

⁴⁰ Jean-Paul Sermain, « Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) » in *Le conte en ses paroles*, Paris, Desjonquères, 2007, 504 p.

⁴¹ *Ibid.*

Plus exactement, Galland s'intéresse à l'usage pratique du conte oriental – à sa capacité de créer une relation favorable avec le public. Le conteur ne se contente pas de distraire le public, il fait de celui-ci un acteur constant, d'une part en sollicitant son attention, en s'efforçant de lui demander une faveur, de l'apaiser, de le persuader, et d'autre part en le manipulant, purement et simplement. Pour ce faire, le conte développe une stratégie calquée sur le modèle d'un rapport à l'oralité avec son sujet. Cette interaction se décline par des articulations successives d'un même débit, des enchâssements à plusieurs niveaux dans une situation vivante. Un personnage raconte, donne à voir une histoire, tente de convaincre l'auditoire de l'intérêt et de la véracité de celle-ci, et pour ce faire, le locuteur se dédouble au gré des métamorphoses de son récit. En somme, le locuteur offre la possibilité à un personnage de son récit en cours, à un moment vivant, agissant dans l'esprit de ceux qui l'écoutent, de prolonger l'illusion théâtrale, de prendre le relais et ainsi de suite. Le conte atteste ainsi d'une culture partagée, dans laquelle chacun est en mesure de se fondre en prenant la parole.

Le projet de Perrault est bien différent, même s'il ressemble à celui de Galland par certains aspects. Pour Perrault, en effet, l'unité de son travail tient à la juxtaposition des contes – lesquels tirent leur cohésion et leur impact, nous dit Jean-Paul Sermain « d'une source commune, gauloise et populaire. » En somme, les contes de Perrault et ceux de Galland, procèdent d'une même confiance en la mémoire, et d'une même volonté à la servir par l'écriture, donc au travers d'une culture savante destinée à faire parler d'elle dans les salons mondains. Mais Galland travaille sur des territoires méconnus du public européen, et s'en réfère à l'usage pratique du conte (séduire, convaincre). La mémoire à laquelle l'orientaliste est subordonnée par son action non seulement n'est pas la même que dans le cas de Perrault, mais donne à son geste un caractère bien différent, en ce sens qu'il est comme investi d'une mission : sauver une mémoire lointaine et l'intégrer à l'Occident à cette fin. À la différence de Galland, Perrault doit se réconcilier avec sa propre mémoire en se défiant d'une mimesis totale qui ne tolérerait jusque-là que les modèles canoniques de l'Antiquité. Le conte oriental, en abolissant encore les frontières, joue davantage sur le flou, et implique davantage la mémoire, en la chargeant de références exotiques qu'il convient de déchiffrer sans se départir de ses propres codes. C'est un exercice complexe, qui laisse penser que le conte oriental travestit l'oralité pour mieux se fondre au contexte européen qui lui redonne la parole, à moins que ce ne soit le contraire.

À la même époque apparaît un troisième modèle de rapport à l'oralité, qui s'est construit contre Perrault et Galland ; mais quand on y regarde de plus près, il est le prolongement de deux

précédents modèles, sinon leur synthèse. Pour Hamilton, à compter des années 1730, pour Crébillon, à compter des années 1740, puis pour Diderot à la fin des années 1740, l'origine des contes est laissée à l'appréciation du conteur. Aussi, leurs travaux ne se réfèrent à aucune source écrite réelle ou supposée comme telle, ou en tout cas ils s'efforcent d'agir ainsi. Seule importe l'idée que le conte est appelé à agir sur son destinataire dans toutes les circonstances de l'existence. Or le conte oriental (comme le conte populaire de Perrault) éclaire aussi l'individu dans les différentes phases de sa vie, même si sa mémoire semble déjà constituée depuis toujours, il est amené à changer – et est donc propre à être récupéré par d'autres et en d'autres circonstances, y compris par ceux qui croient se défier de son autorité. Le texte des *Nuits* fait de l'oralité un élément fondamental de sa poétique, sans qu'il y ait un ressort qui lui échappe, car par son côté agissant, interactif et démonstratif, il engage les individus dans leur ensemble, à quelque lieu que ce soit. Les auditeurs sont conviés et même sommés de prendre le relais – dans leur propre intérêt, en raison de la diversité des situations traitées par *Les Nuits* – une diversité à la démesure du monde qu'elle conquiert par ses métamorphoses successives.

La forme et ses métamorphoses : les fonctions vitales du genre

Les premiers contes des *Nuits* présentent à eux seuls pratiquement toutes les fonctions mentionnées ci-dessus. Pour s'en convaincre, il suffit de se replonger dans le récit-cadre, notamment dans le conte du grand vizir, ou plutôt dans la relation père/fille instaurée par un récit intitulé « *L'âne, le bœuf et le laboureur* ». Dans ce conte, qui peut se lire aussi comme une relation auteur /auditeur, le courage le dispute au bon sens, comme il en va souvent dans l'existence d'un individu confronté aux limites de l'héroïsme. Dans ce récit, le père, qui aime passionnément sa fille, Scheherazade, s'efforce de persuader celle-ci de la dangerosité de l'entreprise qu'elle s'est mise en tête. Car Scheherazade, portée par ses bons sentiments indépendamment de tout autre calcul, a décidé de sauver les filles de l'empire des Indes de la barbarie du roi Schahriar. Ce dernier, en effet, afin de prévenir les infidélités des femmes, s'est convaincu « d'en épouser une chaque nuit, et de la faire étrangler le lendemain »⁴². Le grand vizir pour sauver sa fille adorée n'a pas d'autres alternatives, que de la ramener à la raison par le biais de la fiction ; il tente de convaincre sa fille de la façon suivante :

⁴² *Les Mille et une nuits*, Paris, Classiques Garnier, édition revue par Gaston Picard, précédée d'une notice sur Galland par Charles Nodier, p.12.

« Qui ne prévoit pas la fin d'une entreprise dangereuse n'en saurait sortir heureusement. Je crains qu'il ne vous arrive ce qui arriva à l'âne, qui était bien, et qui ne put s'y tenir. – Quel malheur arriva-t-il à cet âne ? reprit Schéhérazade. – Je vais vous le dire, répondit le vizir ; écoutez-moi. »⁴³

En somme, la leçon et donc la vie de Scheherazade n'est envisageable que par une forme de mise en abyme qui pourrait se résumer ainsi : si je n'arrive pas à te convaincre, je vais te raconter une histoire où tu trouveras matière à réfléchir sur la viabilité de ton projet. Le grand vizir s'exécute sans attendre, et le voilà bientôt dans la peau d'un marchand qui « avait le don d'entendre le langage des bêtes ; mais avec cette condition, qu'il ne pouvait l'interpréter à personne sans s'exposer à perdre la vie : ce qui l'empêchait de communiquer les choses qu'il avait apprises par le moyen de ce don »⁴⁴. Pourtant, il ressentira le désir de communiquer ce qu'il entend – là réside l'absurdité d'une situation en tous points semblables à la condition de tout un chacun, à savoir que la vie n'a de sens que dans la communication de soi, au travers des histoires qu'on entend et des histoires qu'on se plaît à faire entendre. Car la communication a ceci de particulier : elle doit se confronter à l'altérité. En somme, si la parole circule, elle assure la cohésion du groupe, qui assure à l'individu sa part d'existence dans un combat commun qui ne connaît qu'une limite : la mort. Mais que l'on attribue à la parole le dessein de tuer (ce que fait ce conte, et ce que font parfois les sociétés totalitaires), et vous obtenez des replis sur soi aussi intraitables qu'absurdes. Le marchand, en effet, apprend des choses très intéressantes, drôles mêmes, en écoutant la conversation d'un âne et d'un bœuf ; et ce que disent ces animaux pourrait intéresser et surprendre d'autres personnes, ce qui donnerait davantage d'intérêt à la chose entendue comme à celui qui les entend. Mais s'il obéit à sa pulsion naturelle qui le pousse au partage, nous l'avons dit, il risque de perdre la vie.

L'âne a une existence plutôt confortable, contrairement au bœuf éreinté par les efforts quotidiens que lui demande le laboureur. Le bœuf envie le sort de son compagnon de ferme ; ce dernier l'incite alors à s'affranchir des travaux des champs en feignant la maladie et en refusant de se nourrir. Ces conseils n'échappent pas à l'oreille du marchand, qui incite le laboureur à remplacer le bœuf par l'âne pour le punir de cette manipulation. L'âne, afin de se tirer de l'embarras dans lequel il s'est mis, doit user d'une nouvelle ruse – un embarras qui permet au grand vizir de revenir en scène

⁴³ *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Garnier Flammarion, 2004, Traduction d'Antoine Galland, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, p. 36.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

avec les arguments suivants : « Ma fille, vous faites comme cet âne, vous vous exposez à vous perdre par votre fausse prudence. Croyez-moi, demeurez en repos, et ne cherchez point à prévenir votre mort »⁴⁵. En vain, le grand vizir se heurte de nouveau à l'imprudence de sa fille. Aussi, se voit-il contraint de reprendre le fil de son récit pour y puiser d'autres arguments – sans s'imaginer qu'il a déjà perdu la partie, car si la parole peut tuer au regard du récit raconté par le père, elle peut aussi guérir au regard des desseins de Scheherazade.

La nouvelle ruse de l'âne n'échappe pas à l'attention du marchand : l'âne conseille au bœuf de revenir à ses anciennes habitudes, de se montrer de nouveau docile et alerte, sans quoi le boucher mettra fin à ses jours. En entendant la conversation, le marchand ne peut pas s'empêcher de contenir son rire. Sa femme, intriguée, lui demande alors de lui faire part de ce qu'il a entendu. Il résiste ; lui parle du risque qu'il encourt, mais celle-ci ne veut rien entendre. En somme, il est poussé à un geste de survie qui prendra la forme de coups de bâtons, une leçon corporelle bien sentie, prétexte à l'injonction suivante de la part du père de Scheherazade: « Ma fille, ajouta le grand-vizir, vous mériteriez d'être traitée de la même manière que la femme de ce marchand⁴⁶. » Mais ni la raison distillée par ce récit, ni la menace d'une punition corporelle ne viennent au bout de l'entêtement de Scheherazade, qui oppose d'autres histoires à celles racontées par son père pour le persuader : « L'histoire de cette femme ne saurait m'ébranler. Je pourrais vous en raconter beaucoup d'autres qui vous persuaderaient que vous ne devez pas vous opposer à mon dessein⁴⁷. » Ces histoires-là, évoquées par Scheherazade, nous ne les connaissons pas. Mais les propos de celles-ci ne sont pas dénués de sens, pour peu qu'on en situe la lecture à l'intérieur d'un projet – d'un manifeste qui renvoie à un rapport à l'oralité complexe, qui oppose la vérité du moment à la vérité du conte, car c'est dans cette confrontation que le conte puise sa raison d'être.

En somme, le conte intervient à dessein, dans toutes les réalités de la vie, présentes et futures. À la lecture de ce texte qui ouvre le récit-cadre, une constance se dégage, l'affirmation d'un rapport à l'autre tendu et intemporel. Les histoires sont faites pour être dites et entendues, dans un dialogue où chacun est en mesure de prendre la parole pour exorciser la mort qui est le destin de tout un chacun.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷ *Ibid.*

La parole se décline souvent ainsi : elle appartient à celui qui convaincra l'autre, non seulement ici et maintenant mais bien au-delà du temps et du lieu qui sont impartis à une génération ; car les contes sont autant d'arguments et de leçons à même de changer notre perception du moment. Le danger ne réside ni dans la façon de le dire ni dans la façon de l'entendre, mais dans l'idée qu'il faudrait rompre la chaîne et arrêter ce vers quoi le conte nous conduit, à savoir le refus catégorique d'une parole qui serait détourné au profit d'une justice menaçante. Le conte n'existe que dans le mouvement, et ce mouvement, c'est l'homme – c'est sa mémoire, et c'est à travers cette confrontation père /fille que se dessine un défi à la mort imposée, un appel à la pluralité. Car la fin de ce mouvement du conte enclencherait véritablement une autre mort : la mort d'une espérance basée sur la mémoire et sur l'échange – une mémoire transgénérationnelle, ce qui incline à la métamorphose du genre. Ce qui expliquerait, dans le conte oriental, « la diversité des situations et la richesse des comportements humains qui se manifestent à travers des contes très variés⁴⁸. »

En résumé, le refus de Scheherazade de se plier aux injonctions du père n'est pas une condamnation du genre. Bien au contraire, elle relève d'une foi exceptionnelle en la fiction, mais en une fiction non figée, donc louable dans la mesure où la mémoire ne se laisse pas embrigadée par des jalons trop fixes. Son refus pose, au contraire, des lignes poreuses, extensibles, témoins d'une pluralité des comportements portée par le conte et engendrée par la vie. Car le conte naît d'une situation définie qu'il transpose à de nombreuses autres situations. Le conte participe à la vie, et cette dernière participe au rayonnement du genre, grâce à cette double acceptation : entendre et reproduire ce qu'on a entendu. L'auditeur doit accepter l'inévitable : s'adapter, jouer le jeu, accepter qu'il est voué à se métamorphoser en conteur à proportion de la situation qui est la sienne, et à proportion de la vérité du moment. En clair, le conte invite à une vérité supérieure par-delà les générations et les conflits, et par-delà sa propre métamorphose. En somme, le conte oriental appelle à un conflit des idées et des arguments – d'où le refus de Scheherazade, dont la contestation est un appel à la transgression de toutes ces paroles monocordes et rigides qui ne seraient pas animées par de bons sentiments.

Scheherazade va donc épouser le roi Schahriar, au grand dam de son père. Mais en se glissant dans cette voie, en s'obstinant de la sorte, elle achève aussi de poursuivre les desseins du conte, de parler de son rapport à l'oralité : changer son époux en le distrayant est une nécessité vitale. En

⁴⁸ Voir Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, 201 p.

acceptant de le faire, elle sait le danger que cela implique, elle le fait en se défiant d'une vérité, celle de son père conjugée à celle des contes que celui-ci lui racontait. Ce qui ne l'empêchera pas d'être convaincue, en conteuse qu'elle est, de son pouvoir sur autrui, de sa capacité à changer l'homme sanguinaire qu'elle a épousé. On ne peut pas s'empêcher de dresser un parallèle entre ce danger et les dangers d'une relation à l'oralité qui serait trop figée. Le lien qui unit Scheherazade au roi Schahriar est une relation conteur-auditeur d'un genre particulier. Elle découle d'un conflit père-fille irrésolu qu'on pourrait résumer en ces termes : d'un côté le conte et de l'autre une opposition filiale, qui se réclame du conte pour mieux convaincre son père. Cette opposition oblige la fiction à user de tous ses avatars, afin d'abolir cette opposition, et de marquer sa différence. D'un côté une vérité qui se cherche, représentée par Scheherazade, et de l'autre une entité définie, fondée sur la peur, qui parasite en quelque sorte la définition qu'on peut avoir du conte, et qui représente d'une certaine manière le mal absolu, car impropre à changer, en tout cas, difficilement. Le lien qui unit Scheherazade à Schahriar s'affiche par conséquent à l'avantage de ce dernier, mais présente une conteuse, dont le choix clairement affirmé, indique qu'elle ne déviara pour rien au monde de l'entreprise qu'elle s'est fixée.

En somme, cette relation se présente comme une joute où chacun est campée sur des positions diamétralement opposées. La conteuse comme son auditeur s'acceptent pour des raisons qui les dépassent : le goût de la justice et l'amour de contes qui travailleraient dans ce sens pour Scheherazade, les avantages du pouvoir dus à son rang pour le souverain de Samarcande, et la crainte qu'inspirent ces avantages. Ce lien pourrait se résumer en ces termes : l'esprit contre l'aveuglement, l'argument contre la bêtise. L'expérience et la finesse sont du côté de Scheherazade, du côté du conte, l'aveuglement du côté du sultan. La fille du grand vizir, en plus de son extrême intelligence, connaît pour l'avoir éprouvée la seule limite capable d'anéantir les pouvoirs de la fiction : elle n'a pas été convaincue par les récits de son père. Et pour cause : l'auditoire se limitait à une seule personne, à savoir elle-même. Or le conte n'a d'impact véritable que dès lors où il est discuté et entendu par un auditoire qui ne se résume pas à une seule personne. Pour convaincre, le conte a besoin de circuler.

Avertie par cette expérience, Scheherazade va s'assurer le concours d'une autre présence dans la chambre nuptiale, Dinarzade, sa sœur, à laquelle elle confie la tâche de la réveiller le matin une heure avant le jour avec les paroles suivantes : « Ma sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en

attendant le jour qui paraîtra bientôt de me raconter un de ces beaux contes que vous savez. »⁴⁹ Cette phrase de Dinarzade, qui va subir de nombreux ajouts et modifications au cours de l'intrigue, rythmera et agencera le récit. L'autre auditeur, Schahriar, intervient aussi de façon régulière, en demandant à son épouse de continuer le conte qu'elle avait entamé la veille. Bien que ses paroles ne soient citées que très rarement, elles sont encore plus importantes que celles de Dinarzade, car elles valident en quelque sorte le pouvoir du conte, en faisant de la continuité des histoires un succès et une nécessité : elles permettent à Scheherazade de rester en vie. « Ce dédoublement de l'auditeur (Dinarzade servant d'amorce pour captiver le tyran) figure la double dimension des contes : pathétiques et vitaux, dans leur contenu et dans leur enjeu, mais aussi agréables et divertissants dans leur conduite comme dans leur effet », souligne très justement Jean-Paul Sermain dans son ouvrage important sur les contes arabes, intitulé *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*⁵⁰.

En clair, le conte se décline dans le partage et le débat, et l'écrit, en s'attellant à le saisir, a tenté de reproduire cela. Le conte se décline de deux façons : à l'horizontale, qui se présente comme une catharsis partagée, dans un face à face tendu avec ses auditeurs, que le conte s'efforce de souscrire à son message grâce à sa force de distraction et de conviction ; et à la verticale, dans une mise en abîme de cette relation conteur/auditeur. Le conte via la technique du récit emboîté, prolonge en quelque sorte sa parole. Cette parole à quelque étage qu'elle soit, se doit de retrouver cette double déclinaison : horizontale donc, pour le côté échange oral où le pathétique le dispute au divertissement, et verticale, pour son usage contrarié où la raison doit trouver des relais et par conséquent d'autres situations, en raison des limites inhérentes à une situation donnée.

En somme, le conte oriental connaît ses propres limites, d'où cet usage critique de ses propres ressorts, d'où ces situations proposées à plusieurs niveaux, dont le but est d'épuiser à l'infini les apories et les obstacles. Aussi, il faut distinguer deux caractéristiques : l'échange oral, horizontal, qui produit des situations pathétiques ou plaisantes, et les jonctions verticales, à visée transcendente, qui passe par l'interaction des histoires entre elles. Les rapprochements et les oppositions qui existent forcément entre elles, constituent un paradigme à éclairer, ce que nous ne manquerons pas de faire tout au long de la démonstration qui va suivre – pour comprendre les réappropriations de toutes sortes qui ont forgé le genre à travers les siècles. Il ne faut pas oublier que le conte a fait l'objet d'une

⁴⁹ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., p. 44.

⁵⁰ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 43.

réappropriation écrite, intentionnelle, à laquelle Galland n'a pas manqué de céder pour diverses raisons sur lesquelles nous reviendrons. Le geste de Galland se manifeste dans *Les Nuits* de façon plus ou moins explicite – notamment quand il s'écarte du découpage en nuits à partir de l'*Histoire de Noureddin et de la belle Persienne*, ne rappelant qu'ici et là, sans le concours de Dinarzade, les intentions de Schéhérazade. En clair, il faut rappeler l'importance de l'écrit dans l'édification des *Nuits* par Galland – qui marque le passage d'une modalité orale (dramatique) à un autre type d'appropriation et d'interprétation propre à la littérature écrite.⁵¹ Quoi qu'il en soit, les renvois de Galland aux injonctions du récit cadre dénotent un certain souci d'authenticité – il ne s'en écarte que dans la mesure où il en est à l'écoute. Nous verrons cela au travers de certaines omissions érotiques qui ne dénaturent pas complètement le texte original.

Seule importe la problématique de départ, et seule importe la manière dont cette problématique a été traitée dans les contes qui ont suivi. Le premier conte de Scheherazade intitulé « Le marchand et le génie » contient en son sein trois histoires qui sont en rapport direct avec la problématique de départ. Les deux premières histoires s'intitulent *Histoire du premier vieillard et de la biche*, *Histoire du second vieillard et des deux chiens noirs*. Et enfin, la dernière, qui devait être celle d'un troisième vieillard, est laissée en suspens, à l'appréciation d'un lecteur qui pour la deviner, doit s'impliquer dans une forme de surenchère imposée par la logique de l'intrigue. On le voit, ces contes figurent une mise en abyme à plusieurs niveaux de la propre histoire de la fille du grand vizir. Mais ils figurent également une mise en abyme du conte lui-même, qui soulève un leitmotiv récurrent : faire venir un récit encore plus merveilleux que le précédent, ou encore faire venir un récit pour s'assurer le concours de nouveaux arguments, de nouvelles explications. En somme, faire venir des fictions qui, étroitement liées les unes aux autres, concourent à édifier cette vérité supérieure à laquelle aspire l'esprit humain – ce qui confirme la relation verticale dont nous avons parlé, ce qui confirme aussi l'idée d'une réappropriation étagée d'une problématique de départ. Pour preuve : ces trois récits dont nous venons de parler ont pour dessein de sauver un marchand, à la condition que le premier récit (celui du premier vieillard) éblouisse le génie maléfisant qui s'est juré de tuer le marchand, et ce par le caractère extraordinaire de son contenu, que le second (celui du second vieillard) surpasse le premier, et ainsi de suite.

⁵¹ *Ibid.*

Toute la mécanique des *Nuits* fonctionne ainsi ; aucun conte n'est jamais vraiment seul. Les articulations d'un conte à l'autre sont parfois très étroites comme dans les récits mentionnés ci-dessus via le récit emboîté. Le lien est quelquefois simplement thématique, voire structurel par la fonction donnée à ce nouveau récit dans le recueil – qui concourt souvent, comme nous l'avons suggéré, à sauver un personnage irréprochable d'une mort certaine grâce à l'apport de nouvelles références. Les histoires appellent d'autres histoires, et la pluralité des situations qui s'articulent à dessein de changer une vérité initiale, d'où la nécessité d'agglomérer les intrigues les unes aux autres : l'*Histoire du jeune roi des Îles noires* fait écho à celle de Schahriar, qui répond à celle de son frère, Schahzenan. Dans les trois cas, il est question d'un roi trompé par sa femme, et qui en appelle à la vengeance, mais la solution apportée par chaque histoire est différente ; en somme chaque problématique en appelle un dénouement approprié. Ainsi, Schahzenan, en découvrant dans l'histoire de son frère, des analogies à son propre malheur, se confond avec le fatalisme qui s'impose, et se console de cette manière : « je suis comme tous les hommes, c'est comme ça. » Schahriar, quant à lui, en arrive à une autre conclusion – son ressentiment le jette dans un projet passionnel et meurtrier : « puisque toutes les femmes sont infidèles, je vais empêcher leur infidélité en les tuant. » Sa vengeance sera le prétexte à ce parcours initiatique que sont *Les Nuits*, au terme duquel il reviendra à la raison, changeant radicalement une opinion et une perception qui semblaient au préalable figées et inflexibles, et ce grâce aux contes que lui racontera Scheherazade.

Le jeune roi des Îles Noires est un personnage à l'image des deux premiers, à ceci près qu'il se suffit à lui-même, en ce sens qu'il pose une problématique et qu'il la confronte à une situation d'oralité qui en appelle une autre et ainsi de suite. En somme, il résume le travail des *Nuits* à lui seul, car il confond habilement victime et bourreau, récit et dialogue, dénouement et libération, contagion et situation de contagion. Le récit nous parvient via un dialogue entre ce roi et un sultan bienveillant. Ce dernier se révélera un auditeur privilégié, attentif. Il est convaincu par la tristesse du récit au point d'intervenir pour servir le conteur malheureux qui lui fait part de sa mésaventure : trompé par sa femme, comme les deux précédents souverains cités plus haut, il est de surcroît transformé en créature demi-marbre, demi-homme⁵² par celle-ci, pour avoir intenté à la vie de son amant. La guérison de ce roi déchu viendra d'un interlocuteur de passage, à savoir ce sultan bienveillant qui le libérera du sortilège et fera de lui son héritier. Le message de ce récit est clair : la filiation – le lien

⁵² *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., t. I, p. 96.

heureux entre conteur/auditeur n'est pas naturel, ne va pas de soi. Elle s'édifie grâce à une accumulation d'intrigues à vocation performative, et lutte, ce faisant, contre cet ennemi : l'inaction conjuguée à la paresse intellectuelle. L'infidélité et la malice⁵³ sont à la fois une récurrence, un moteur et un défi initiatique, sans quoi il n'y aurait pas d'histoires, sans quoi il n'y aurait pas cette interdépendance salutaire entre les contes.

Tout ceci nous conduit à la politique du conte : considérée individuellement, chaque histoire est caduque – tout simplement par ce qu'elle est inséparable de l'ensemble dans lequel elle se trouve. Et cet ensemble concourt à rejoindre cet autre ensemble qu'est le monde ; *Les Nuits* tendent un miroir à la démesure des problèmes humains. Du monde réel, le conte a gardé le foisonnement et la diversité des situations, et de ce fait il n'est pas difficile de retrouver les interrogations terrestres soulevées ici ou là. Il faut non seulement penser cet ensemble pour ce qu'il est, une succession d'histoires qui intègrent une esthétique nouvelle, mais dans sa visée, dans sa capacité à rendre compte des problèmes du monde, et à agir sur celui-ci, à l'influencer. Il faut donc penser le conte non dans l'ensemble qui lui est défini, mais dans la réalité à laquelle il est adossé. Le livre, ou pour le dire mieux, le recueil répond de cette volonté : épuiser à l'infini la réalité d'une situation donnée.

En somme, le conte oriental doit être pensé de l'intérieur et de l'extérieur. Car il tend à sortir de ses propres limites – parce ce que c'est ainsi qu'il se pense, pour mieux être appréhendé de l'extérieur. En somme, il faut penser le conte non comme un modèle accompli, mais comme un modèle qui tend à s'accomplir, et ce faisant, à changer son auditoire. Le premier récit du recueil fait appel à un autre et ainsi de suite ; ils sont portés par une ambition commune et travaillent dans un ensemble clos – le recueil, qui est le troisième trait de caractéristique des *Mille et Une Nuits*. C'est cette réunion en un volume d'un ensemble d'histoires qui ne laissent d'interroger le lecteur amateur ou savant. C'est ce fil, ou plutôt cet entrelacement de contes, qui fait la singularité de l'oeuvre et édifie un rapport à l'oralité qui répond de la volonté de confronter des desseins et des intentions aussi différents que peuvent l'être les histoires.

⁵³ La malice des femmes est un sujet récurrent dans la littérature arabe.

Ce rassemblement des histoires au sein d'un « recueil »⁵⁴, autour d'une idée, somme toute, actusieuse, Galland y avait fait référence dans l'« Avertissement » du tome premier, paru en 1704 :

« En effet, qu'y a -t-il de plus ingénieux que d'avoir fait un corps d'une quantité prodigieuse de Contes, dont la variété est surprenante, et l'enchaînement si admirable qu'ils semblent avoir été faits pour composer l'ample recueil dont ceux-ci ont été tirés ? »⁵⁵

Nous l'avons vu, Galland est un passeur scrupuleux – soucieux de rendre au conte oriental un principe de l'oralité que le conte avait en son sein. Tout son travail a consisté à écouter cette mémoire ; il en a fait cet ensemble qu'on connaît. Il a rendu également, à travers le récit cadre, ce fil conducteur : l'incrédulité devant la mort. Le recueil trouve son unité ici, dans ce constat dramatique. Le récit a une fonction et *Les Mille et Une Nuits* offre au récit plus qu'un cadre, le théâtre d'une expérience qui ne demande qu'à quitter ce cadre, à l'assaut du monde, des lettrés comme des autres, ce qu'il ne manquera pas de faire avec succès.

Scheherazade en servant Schahriar confirme ce constat pragmatique, le porte comme tel et l'utilise comme elle l'entend. En se soumettant à son souverain et époux, elle se soumet à un système qui la condamne, mais elle s'en écarte par l'action de conter – à la condition d'être entendue, ce à quoi elle travaille. Elle y procède par l'action de lier les histoires les unes aux autres, de les faire correspondre ; par l'art de jouer avec les frontières de la fiction, sans jamais oublier les pressions qui la tiennent en veille, sans jamais oublier son intention première, à savoir interroger et décliner sa mémoire exceptionnelle. « De ses lectures, de ses souvenirs de contages, elle tire une actualité salubre, qui font toute la matière des *Nuits*. La culture intrinsèque des personnages conteurs, celle qui est sollicitée aussi dans la réception lettrée du conte, est ainsi incarnée dans le principal personnage du livre et explicitement thématisée comme principe dominant de la production et de la

⁵⁴ Jean-Paul Sermain, *Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton)* in Anne Defrance et Jean-François Perrin, *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Clacisisme aux Lumières*, éd.cit., pp. 38.

⁵⁵ *Les Mille et Une Nuits*, éd.cit., p.21.

caractérisation poétique du recueil », nous dit Jean-Paul Sermain⁵⁶. « *Les Mille et Une Nuits* », poursuit Sermain, « par la convergence de ses trois traits, mettent ainsi en place un second modèle de rapport à l'oralité. » Ce modèle ne supprime pas le premier (celui du contage primitif et oral) mais se superpose à lui, celui de la mémoire : mémoire non savante, orientée par le goût et la culture du conte, par le désir d'en faire le principe d'une matière adossée à la vie. C'est un trait de caractère qui occupe une place déterminante dans toutes les civilisations traditionnelles, comme le montrent les travaux de Jack Goody.⁵⁷

Ceci explique certaines démarches relatives aux *Nuits*. Galland, comme nous l'avons vu, agit ainsi, il obéit à une structure. La fidélité à son texte est imposée par des rôles sinon immuables, du moins portés par une intention, un sentiment – un éternel retour vers des situations types, que les masques des personnages ne sauraient cacher, encore moins passer sous silence. Le conte ne suscite pas de personnages différents mais des avatars, orchestrés par une situation de contage qu'on pourrait très bien superposer à des situations humaines qu'on retrouve à toutes les époques et sous toutes les latitudes. Galland transpose à l'écrit les contes de Hanna de cette manière-là, il se les réapproprie en les intégrant à la visée initiale du récit cadre. En fait, Galland est porté par le même objectif qu'un La Fontaine qui parle des animaux pour instruire les hommes, et qui pour ce faire, s'en réfère à des modèles anciens. Sauf que le modèle de Galland ne relève pas d'une situation purement écrite mais d'une situation orale qui a ses propres exigences, et que l'on peut cartographier, pour peu qu'on interroge les histoires.

⁵⁶ Jean-Paul Sermain, *Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton)* in Anne Defrance et Jean-François Perrin, *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Clacisisme aux Lumières*, éd.cit, pp. 38.

⁵⁷ Voir à ce sujet *Entre l'oralité et l'écriture*, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagre ». Dans ce chapitre, Jack Goody s'intéresse, à travers l'apprentissage d'un ancien mythe des LoDagaa, peuple vivant au nord du Ghana, au processus de transmission et aux structures de mémorisation utilisées par les narrateurs. Il aboutit à la conclusion selon laquelle la mémorisation mécanique, l'apprentissage par cœur ne jouent guère de rôle dans la transmission du mythe. Selon Goody, comme il n'existe aucun enseignement formel, les LoDagaa apprennent en grande partie, sinon entièrement dans le cadre de la narration même, comme en témoigne le passage suivant: « *S'il y a parmi vous / un petit garçon / qui a de l'idée / et va s'asseoir / pour écouter quelqu'un / dire le Bagre, / ce n'est pas pour manger / qu'il faut y aller. / Vous irez là-bas / et vous assoirez / et regarderez / et écouterez / comme on fait / pour le réciter. / Le Bagre est Un : / et pourtant la manière de le conter varie. / Si vous entendez des gens / réciter le Bagre, / vous emprunterez / leur manière / et un jour, / lorsque vous direz le Bagre, / vous ferez comme eux. / Lorsque vous réciterez, / vous les imiterez. / Ainsi ferez, / puis saluerez / leurs aînés / et leurs lointains ancêtres.* Paris, puf, 1994, pp. 178-179.

Mémoire du scripteur et mémoire du conte : la convergence d'une double altérité. Des personnages types à étudier sur le modèle de la commedia dell'arte

Galland, d'une certaine façon, joue le rôle de Scheherazade, il a recours à sa mémoire. Sa mémoire est celle de son époque, mais c'est aussi celle du récit qu'il vient de traduire en grande partie. Galland est dans son texte, il est Scheherazade, il est au service des attentes de cette dernière, tout en étant enraciné dans une époque et des habitudes. Aussi, le passeur qu'est Galland s'efforce de faire certainement converger les situations – celles de la fiction et celle des destinataires pour qui la fiction est à la fois un canevas invraisemblable et la possibilité d'une réalité, en ce sens que ce miroir d'une contrée lointaine est susceptible d'être adapté à leur situation propre. Familiers et étranges, voilà comment les contes des *Mille et Une Nuits* doivent apparaître – familiers par la faculté que ceux-ci peuvent à tout moment répondre à telle ou telle situation de la vie ; étranges, pour leur contenu, pour les renvois à l'ancrage réaliste qui les a vus naître, ne serait-ce que par les noms des personnages et des pays qui sont cités. La mémoire apparaît ici, en somme, comme une attitude, une médiation constante – voulue comme telle par une dénommée Scheherazade. La fille du grand vizir entend bien se faire obéir par celui qui sert sa mémoire, en l'occurrence, par son passeur, Galland, qui est taraudé par la culture orale du conte oriental, par la façon d'en rendre compte, pour sauver Scheherazade des griffes de son bourreau. Cet objectif a d'un côté les appareils de Schahriar, de l'autre ceux, de son contraire, Scheherazade, férue d'imagination et acquise à la mémoire qui lui tient lieu de survie.

Nous pourrions penser le conte oriental dans le prolongement des travaux de Jack Goody, en prenant exemple sur la commedia dell'arte. De la même façon que cet art italien se réfère à des caractères figés, le conte oriental s'appuie aussi sur des personnages (Scheherazade, les génies, le marchand, le laboureur, les sultans, les esclaves savantes, etc.), moins sur leurs caractères que sur leurs intentions, ou plus précisément leurs sentiments – un sentiment à vif, contrarié par la menace de la mort. Le conte oriental, en somme, répondrait d'une topographie applicable à d'autres topographies – des intrigues en appellent à d'autres intrigues. Ces morceaux de bravoure ou de lâcheté superposés les uns aux autres contribueraient à tisser une mosaïque à la solde de cette situation de désir à caractère vitale.

Le conte naît de cette opposition à la mort, mais ne se résume pas seulement au désir de vivre qui en découle et qui crée l'impulsion vers d'autres récits. La volonté de ne pas faillir devant la menace

de la mort entraîne d'autres orientations : d'autres désirs, soit ennemis ; soit susceptibles de servir la volonté du héros ou des héros qui veulent échapper à la mort. Entre le désir de tuer, d'aimer, de se compromettre ou de ne pas se compromettre, il y a des nuances susceptibles de construire des histoires qui se répondraient les unes aux autres, et d'édifier des sentiments frappants, et par conséquent facilement assimilables pour la mémoire qui en appelle à ces modèles pour les éclairer dans des situations propres.

Ces désirs qui incombent aux héros, du plus noble, au plus vile, confrontés les uns aux autres, contribuerait à créer des situations d'évitement. Ces situations renvoient indéfiniment à la situation de contage initiale – sans quoi le conte s'arrêterait, sans quoi la communication laisserait place à des repliements dramatiques. L'une des caractéristiques, en effet, des personnages des *Nuits*, c'est le sentiment qui déclenche l'action, toujours environné d'une menace. Ce sont des figures de désir, qui travaillent et œuvrent à tisser des intrigues autour d'une menace constante : la mort, qui peut prendre la figure d'un roi, d'un vizir, d'un génie ; enfin la mort émane généralement d'une position de pouvoir. Le conte, vu sous cet angle, serait l'arme du pauvre.

Pas de parti pris irrévocable de la part de ceux qui prolongent le geste du conteur, hormis celui de se servir dans une palette de sentiments et de personnages, hormis la situation qui est la leur, de regrouper à soi et donc dans leur contexte, ces figures de désir. Pas d'intention complètement détachée de la pléiade de sentiments enfouis dans la mémoire, pas d'intention du côté du nouveau conteur, mais une volonté de se laisser posséder par des intentions et des personnages extérieurs à sa culture. L'interaction à laquelle le conteur se plierait serait une allégeance, qui elle-même répondrait d'une diligence : l'attente collective et les sollicitations des sociétés. Des caractéristiques qui feraient du conte oriental un genre moins figé que les masques de la commedia dell'arte, mais tout aussi mémorisable. C'est de cette relation que viendrait le conte – aussi il faudra penser de la sorte ses mutations sous la plume des grands écrivains qui ont adopté le genre. L'adoption du conte oriental s'avère, de fait, profitable et pour le conte et pour le passeur, et pour le destinataire du conte.

Nous pouvons déceler une constance d'un conte à l'autre – le désir des personnages confronté à la réalité d'une situation dramatique : le désir de Scheherazade d'éviter la mort qui l'incline à l'inventivité ; le désir du marchand : faire part de ce qu'il entend, mais confronté au même risque que la fille du grand vizir ; le désir du bœuf, c'est d'avoir le même sort que l'âne, et de trouver l'astuce qui lui accordera les privilèges dont jouit ce dernier. L'astuce lui sera donnée par l'âne lui-

même; mais ce dernier sera mû par un désir diamétralement opposé, retrouver son confort par la ruse, par le masque, le mensonge. La situation déclenchera l'hilarité du marchand. Les rires du marchand déclencheront le désir de sa femme : à savoir percer le secret de son époux. Le marchand répondra par le désir de ne pas mourir, désir qui se traduira par des coups de bâton bien portés. Ce triangle « désir, crainte, désir » est à l'origine de toute la construction des contes des *Mille et Une Nuits*. Par exemple, chez ce marchand condamné à mourir par un génie pour avoir jeté un noyau. Son désir est de ne pas mourir et la situation d'évitement qu'il choisit est la suivante : il demande à son bourreau le droit de voir une dernière fois les siens. Dans les histoires des vieillards, nous découvrons la même dialectique. Le désir du premier vieillard est de retrouver son fils ; le second souhaite redonner une forme humaine à ses deux frères transformés en chiens. On ne connaîtra pas le désir qui a conduit le troisième vieillard sur les routes ; mais il se confondra avec les désirs de deux premiers vieillards dans la même situation d'évitement – raconter une histoire pour libérer le marchand d'une mort inéluctable, et d'une certaine façon se distraire un temps avant de reprendre leur quête impossible.

Les expériences de Galland vécues en Orient nous confortent dans cette hypothèse, à savoir le rôle incontournable de l'oralité d'une part, et d'autre part d'une mémoire qui cherche à convoquer des intrigues et des personnages déjà établis dans leur fonction, qui pourraient se réclamer des intentions et des désirs dont nous avons fait mention. Dans ses observations sur le monde oriental, Galland relève comment le maître transmet par l'oral sa culture, et quelles sont les techniques du corps qui accompagnent ce geste, qui soutiennent le travail de mémorisation. Trois de ses textes au moins proposent la conservation écrite de ce rapport maître/élève. Le premier (publié seulement en 1992⁵⁸), *Histoire de l'esclavage d'un marchand de la ville de Cassis à Tunis*, transcrit à la première personne les confidences recueillies⁵⁹. Ceci pour dire que Galland comprend l'importance d'une culture orale propre au conte oriental. Aussi, il cherche à la servir le plus fidèlement possible, à la

⁵⁸ Éditions de La Bibliothèque, Paris, 1993, 136 p, texte établi par Catherine Guénot et Nadia Vasquez à partir du manuscrit original

⁵⁹ Le rôle important de la mémoire et le souci de fidélité sont accentués dès le premier paragraphe du récit : « Plusieurs personnes de qualité, à qui j'en ai fait le récit, ont souvent pris plaisir à m'entendre : mais présentement que vous voulez bien être mon historien, je vais faire de nouveaux efforts sur ma mémoire, pour ne rien oublier de toutes les circonstances qui pourront rendre la narration de mes misères plus intéressante. » (Antoine Galland, *Histoire de l'esclavage d'un marchand de la ville de Cassis à Tunis*, éd.cit., p. 17.)

manière d'un savant, c'est-à-dire en l'étudiant, afin d'en faire la matière des *Nuits*. C'est un cheminement qui le conduit naturellement à prendre conscience de la littérature à la première personne, mais qui se confond aussi avec la prise de conscience de son époque en général.

Car la littérature à la première personne prend son essor à la fin du XVII^e siècle, comme le montrent les lettres de Madame de Sévigné, les mémoires religieuses ou politiques, les romans en forme de mémoires⁶⁰. *Les Nuits* viennent donc se greffer dans un contexte favorable, même si leur invraisemblance ne concorde pas vraiment avec ces récits à vocation réaliste. Ce qu'il faut retenir ici, c'est l'emprise du héros sur son destinataire, par la volonté de ce dernier non pas à s'identifier à lui, mais à sa capacité à adhérer à l'invraisemblable – à l'intégrer à sa situation propre. Pour preuve : dans son ouvrage paru en 1692 intitulé *Menagiana*, Galland enregistre les propos d'un savant homme de lettres et lance le mouvement des livres en « ana ». Un autre ouvrage de Galland qui paraît trente ans plus tard, donc en 1722 intitulé *Segrasiana*, « est l'occasion pour [l'orientaliste] de faire dans une importante préface à la fois la description de sa méthode d'enregistrement et de notation, et un bref historique de ce qu'on pourrait appeler la culture orale savante : transmission d'un savoir religieux ou philosophique, pédagogie, ascèse. », comme le souligne Jean-Paul Sermain⁶¹.

En d'autres mots, les préoccupations de Galland sont les nôtres, dans le déploiement de notre démonstration, en ce sens qu'ils renvoient à une volonté féroce de mêler l'écrit et l'oral, dans l'optique de faire entendre une voix singulière dans les salons fréquentés par le traducteur. Il le fait car il est l'enfant de son époque, il a été convié à jouer et à endosser son rôle de passeur, et son objet, pour ce faire, l'a incliné à réfléchir sur la mémoire, sur la façon dont celle-ci doit être appréhendée. Galland est tiraillé entre la passion de son objet, en l'occurrence *Les Nuits*, et les exigences de son public, lequel le contraint à prolonger le travail dans son sens, et non toujours dans le sens orienté par le texte original. Le choix de réunir en un recueil, des histoires différentes, pour servir le dessein de Scheherazade s'est traduit par des ruptures, des infidélités. Galland a notamment traduit *l'Histoire de Sindbad* pour les insérer aux *Nuits*, alors qu'elles n'avaient rien à y faire. Mais ce choix, de par son contenu est venu, nous rappelle Jean-Paul Sermain, « occuper la scène des *Nuits* jusqu'à faire l'objet

⁶⁰ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une entre Orient et Occident*, éd. cit. , p. 90.

⁶¹ *Ibid.*

de traductions en arabe. »⁶² Si ce texte a justement trouvé sa place, n'est-pas parce que celui-ci aurait été dicté par la bouche de Schéhérazade ? Non pas directement, mais par les chemins tortueux de la mémoire de celle-ci qui ne demande qu'à enrôler, pour son compte personnel, des histoires toujours plus extraordinaires les unes après les autres, pour peu qu'elles s'accordent à sa voix sans détonner. Galland, en ajoutant *l'Histoire de Sindbad* le fait non pas par volonté de rupture, mais par soumission à une règle (à une réflexion à une oralité) qu'il a décelée à la lecture de son objet. Son travail de reconstitution est une ascèse constante. C'est une adhésion inséparable, quoi qu'il fasse, au dialogue qu'il entretient avec l'héroïne du récit cadre, et inséparable de la confrontation à un public – et ce public, comme nous le verrons, saura aussi se faire entendre. Son travail, pour reprendre la formule de Jean-Paul Sermain « est ce qui fait appel à la mémoire, le livre hérite de cette mémoire et assure sa survivance »⁶³. Mais encore faut-il ajouter la mémoire de l'époque qui voit la traduction des *Nuits* et les salons mondains qui accueilleront favorablement les contes arabes. Ceci nous renvoie à la pérennité du conte, à sa capacité à faire entendre sa voix, à changer donc, à s'adapter sans faire fi de ses propres codes, sans faire fi également des codes locaux désireux de l'adopter. Et là réside l'originalité de notre propos, car cela sous-entend un conflit d'intérêt de part et d'autre.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Jean-Paul Sermain, *Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton)* in Anne Defrance et Jean-François Perrin, *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Clacisisme aux Lumières*, éd.cit. , p. 39.

Les Mille et Une Nuits : une invitation à connaître et à apprécier l'imaginaire oriental

Au-delà de ce souci de conversation de la littérature orale au sein d'un recueil, la traduction de Galland est également un répertoire du monde oriental. C'est un répertoire qui viendra ce confronter, nous l'avons dit, à un autre répertoire : l'imaginaire et les coutumes occidentaux du XVIII^{ème} siècle. Par exemple : l'auteur omet volontairement quelques détails relevant d'un savoir spécialisé, comme la généalogie du calife Haroun-al-Raschid, ou encore tel ouvrage relatif aux lectures du Coran ou le nom d'une porte ou d'un quartier. Par contre, il se défend bien de travestir ses sources, car il est vrai qu'il n'en reste pas moins scrupuleux à l'extrême quand il s'agit de faire connaître au lecteur tout ce qui lui semble possible de répertorier dans le domaine⁶⁴. Dans l'*Avertissement* de sa traduction, Galland met l'accent sur cet autre aspect important des contes des *Mille et Une Nuits*, autant dire sur sa volonté de mettre à la portée de son lecteur le savoir le plus exhaustif qui soit. Son but est d'initier le lecteur des contes arabes à un monde oriental mal connu au début du XVIII^e siècle en France, un monde qui est un objet de curiosités et de fantasmes. Aussi, il lui semble important de remarquer qu'il souhaite offrir à son public un autre regard. C'est un regard qui invite le lecteur à une adhésion, sans quoi le plaisir de la lecture ne serait pas le même :

« [Les contes] doivent plaire encore par les coutumes des Orientaux, par les cérémonies de leur religion, tant païenne que mahométane ; et ces choses y sont mieux marquées que dans les auteurs qui en ont écrit et que dans les relations des voyageurs. Tous les Orientaux, Persans, Tartares et Indiens, s'y font distinguer, et paraissent tels qu'ils sont, depuis les souverains jusqu'aux personnes de la basse condition. »⁶⁵

⁶⁴ Sylvette Larzul, « Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland : traduction, adaptation, création » in *Les Mille et Une Nuits en partage*, sous la direction d'Aboubakr Chraïbi, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 251-266.

⁶⁵ *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., pp. 21-22.

La volonté pédagogique du scripteur aux prises avec la réalité historique de l'auditeur : la perception d'un horizon d'attente

Galland donc se donne pour objectif de faire connaître le mode de vie des Orientaux aux Occidentaux. À cette volonté pédagogique, comme nous l'avons suggéré plus haut, vient se mêler inévitablement le souci de vraisemblance de l'époque qui en appelle au roman et à une narration à la première personne. Bref, le projet de Galland est adossé à la réalité de son époque et de son public. Aussi, il convient de faire croire à Galland, sinon à la vérité de ses récits, du moins à leur intérêt. Car les informations qu'il se propose de dispenser sont nécessaires à double titre : pour la compréhension du texte d'une part, pour le fait essentiel, d'autre part, qu'il témoigne d'une réalité lointaine, aussi invraisemblable puisse-t-elle paraître. Aussi, ces informations, ces vérités sont d'autant plus précieuses qu'elles sont données à moindres frais, quand on sait que le lecteur de l'époque des Lumières est limité dans ses déplacements. Aussi, les pays auxquels font référence les *Nuits* lui sont pour ainsi dire quasiment inaccessibles.⁶⁶ Par conséquent, les contemporains de Galland sont d'autant plus disposés à se plier à l'appareil initiatique de l'orientaliste, qui étanche ainsi leur curiosité et leur soif d'exotisme.

Galland déploie à cette fin un travail de comparaison – il superpose les coutumes orientales et occidentales, pour faire jaillir les traits de caractère qui échappent à l'entendement de ses contemporains. Pour cela, il fait appel aux coutumes locales dans le but de les confronter à des habitudes extraordinaires, par opposition à ces rites banals que sont les leurs, quitte à exagérer cette opposition, comme il le fait dans *Smyrne ancienne et moderne* (1678)⁶⁷ :

⁶⁶ Déclarant que les contes l'emportent sur les récits de voyage pour faire connaître les mœurs des Orientaux, [Galland] propose un mode de lecture qui est conforme à sa propre expérience, à la conscience historique qui s'est forgée pendant la querelle des Anciens et des Modernes, et conjointement au développements littéraires récents – en particulier les transformations du roman et l'émergence des contes de fées. Qu'on puisse utiliser pour [faire connaître les Orientaux] la fiction était [en effet] défendu par Chapelain en faveur des vieux romans, et par les Modernes, Marivaux le formule de façon un peu provocante pour les textes antiques comme ceux d'Homère : s'il est vain d'en tirer des leçons littéraires (parce que ces leçons seraient mauvaises et, de toute façon, l'écrivain véritable n'en a pas besoin), ils nous font découvrir d'autres manières de penser et même d'autres formes de sensibilité. (Jean-Paul Sermain, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* » in *Féeries* num. 6 « Le conte, les savoirs »)

⁶⁷ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 37.

[...] je veux vous entretenir des mœurs des Turcs en général, à l'occasion de ceux de Smyrne. C'est une matière que tous les voyageurs et tous ceux qui ont écrit de la Turquie ont traité[e] à leur manière, mais j'espère que celle dont je me sers ne vous déplaira pas. Vous verrez les mœurs et les façons de faire de cette nation, opposées aux nôtres, article par article, et vous serez étonnés comment les hommes peuvent avoir si peu de ressemblances les uns aux autres. Je pouvais les opposer à celles de tous les Chrétiens qui sont dans l'Europe, mais j'ai trouvé plus à-propos d'en user ainsi, étant plus certain de ce qui se pratique en France que dans les autres pays.⁶⁸

De la même manière, dans *l'Histoire d'Ali Baba*, la présence d'une esclave, mais surtout la bonté du protagoniste qui décide de prendre comme seconde épouse sa belle-sœur⁶⁹, après que cette dernière eut perdu son mari, Cassim, assassiné par des voleurs pour avoir tenté de leur dérober leur trésor, soulignent à la fois l'opposition entre les coutumes orientales et occidentales, et le regard du public européen devant cette confrontation. Ce sont des dissonances propres à susciter, en effet, une forte curiosité, et donc propres à fixer l'intérêt du lecteur. Aussi, le lecteur des *Nuits* n'a sans doute pas manqué de s'étonner devant des coutumes aussi exotiques, de s'en choquer aussi, même s'il l'on comprend vite que Ali Baba agit ainsi non parce qu'il est un adepte convaincu de la polygamie, mais par naïveté. Il veut en effet se racheter d'une faute qu'il pense avoir commise. Il pense être responsable de la mort de son frère, Cassim à qui il avait confié le secret de la grotte qui abritait le butin des voleurs. Alors que la faute en incombe, au contraire, à l'imprudence de la femme d'Ali Baba, ainsi qu'à la curiosité et à l'avidité de son frère et de sa belle-sœur.

Les perspectives futures. Vers un idéal moderne empreint d'exotisme : la fonction cathartique du conte

Bref, la naïveté d'Ali Baba renvoie à la naïveté du public européen – qui doit se laisser pénétrer, tromper, par des coutumes complètement différentes des siennes, quitte à se mettre en danger. Il est invité à céder à la ruse, à être dupe, quitte à se méprendre indéfiniment, pour peu que se cache dans cette méprise une rédemption possible et insoupçonnée. Nous sommes, rappelons-le, à l'époque de la

⁶⁸ Antoine Galland, *Voyages inédits*, Paris, Honoré Champion, 2001, Édition critique établie par Manuel Couvreur et Didier Viviers, Tome I (*Smyrne ancienne*), p. 227.

⁶⁹ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome III, p. 194.

querelle des Anciens et des Modernes, à l'époque de cette lutte entre le merveilleux chrétien et le merveilleux païen. Le passage vers la modernité engendre certainement des cas de conscience chez les plus convaincus par le désir de changement. Aussi, dans l'inconscient collectif le conte oriental joue peut-être un rôle souterrain mais salubre, en ce sens qu'il enclenche une victoire libératrice par l'apport d'un imaginaire aussi neuf, singulier et étrange que le sont les contrées qui en sont à l'origine, d'où l'intérêt pour Galland de les mettre en évidence. Autre exemple : la première histoire racontée par Scheherazade, intitulée *Le marchand et le génie*, renvoie à des gestes relatifs à la pratique de la religion musulmane – des gestes alors absents de l'espace européen, qui pouvaient, par conséquent, paraître exotiques, voire surprenants : « Lorsqu'il eut achevé ce repas frugal, comme il était bon musulman, il se lava les mains, le visage et les pieds, et fit sa prière. »⁷⁰

Les descriptions participent également à cette volonté d'initier le lecteur à un espace exotique où le merveilleux le dispute à la réalité historique qui est la sienne. Ces descriptions plus ou moins détaillées des coutumes et des diverses contrées orientales engendrent un cadre à la fois merveilleux et réaliste. Car la description des lieux et des coutumes orientaux est précédée, comme on le devine, d'un travail de documentation aussi scrupuleux que savant, même s'il ne faut pas oublier l'inclinaison de Galland à s'en soustraire. Ainsi, en ouvrant le premier volume des *Mille et Une Nuits*, le lecteur contemporain de Galland est à même de s'émerveiller tout en s'initiant à des informations géographiques et historiques devant l'évocation des îles situées au large des Indes, devant l'évocation aussi des maîtres des lieux, les Sassaniens, anciens rois de Perse, dont l'empire, nous dit Galland au début du récit⁷¹, s'étendait bien loin au-delà du Gange, jusqu'à la Chine. C'est une dynastie qu'il faut rapprocher de la dynastie des Sassanides⁷² – souverains ayant réellement existés.

Mais, dans le cadre de notre travail, il faut penser les visées de Galland au-delà de son époque. La présentation de l'itinéraire de Sindbad, par exemple, vaut autant pour les contemporains de Galland que pour nous, en ce sens qu'elle rend compte, à nous, lecteurs d'aujourd'hui de la vision

⁷⁰ *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., p. 45. L'ablution avant la prière est prescrite dans la religion musulmane par le précepte que voici : « Ô vous, croyants ! lorsque vous vous disposez à la prière, lavez-vous le visage et les mains jusqu'aux coudes ; baignez-vous la tête et les pieds jusqu'à la cheville. »

⁷¹ *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., Tome I, p. 23.

⁷² La dynastie des Sassanides était une dynastie nationale iranienne, qui, entre 224-226 et 651 apr. Jésus-Christ, édifia un empire originaire du Fârs, en Iran, de la Mésopotamie à l'Indus. Son éponyme, Sâssân ou Sâsân, est le nom d'un dieu inconnu. (*Le grand dictionnaire universel*, Tome 13, Larousse, p. 9343.)

géographique des Orientaux au Moyen Âge. Nous apprenons ainsi des informations importantes sur la notion géographique de l'Orient, telle qu'elle était perçue par les habitants de cette contrée lointaine dans un passé révolu. Ces informations portent également sur la distinction Orient/Levant, distinction qui peut nous intéresser car elle persiste à l'époque de Galland⁷³. Cette distinction place l'Orient dans la droite ligne de la première page des *Mille et Une Nuits*, à savoir dans l'empire des Sassaniens – de la Perse à la Chine, en passant par les Indes, ce qui implique également l'intégration de l'Arabie. En ce qui concerne le toponyme « Levant », il apparaît dans la présentation déjà mentionnée de l'itinéraire de Sindbad, notamment dans l'expression « la mer du Levant », qui serait la Méditerranée :

« Nous mîmes à la voile, et prîmes la route des Indes orientales par le golfe Persique, qui est formé par les côtes de l'Arabie Heureuse⁷⁴ à la droite, et par celles de la Perse à gauche, et dont la plus grande largeur est de soixante et dix lieues, selon la commune opinion. Hors de ce golfe, la mer du Levant⁷⁵, la même que celle des Indes, est très spacieuse : elle a d'un côté pour bornes les côtes d'Abyssinie et quatre mille cinq cents lieues de longueur jusqu'aux îles de Vakvak⁷⁶. »⁷⁷

⁷³ Selon la conception des Lumières, La Méditerranée, Constantinople et Le Caire font partie du Levant, tandis que l'Orient regroupe les pays qui sont – nous reprenons les termes de l'Encyclopédie – les plus éloignés des Français, c'est-à-dire la Chine, le Japon, le Mogol, l'Inde, l'Arabie et la Perse. La mer du Levant serait la mer Méditerranéenne.

⁷⁴ L'article de l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert donne la définition suivante de l'Arabie : « pays considérable de l'Asie ; presque île bornée à l'occident par la mer Rouge, l'isthme de Suez, la Terre-sainte, & la Syrie ; au nord par l'Euphrate & le golfe Persique ; à l'orient par l'Océan ; au midi par le détroit de Babel-Mandel. On divise l'Arabie en *pétrée*, *déserte* & *heureuse*. La pétrée, la plus petite des trois, est montagneuse & peu habitée dans sa patrie septentrionale : mais elle est peuplée & assez fertile dans sa partie méridionale. Elle a été appelée *pétrée* de *Petra* son ancienne capitale ; Herac l'est aujourd'hui. L'Arabie *déserte* ainsi nommée de son terrain, est entrecoupée de montagnes & sables stériles ; *Ana* en est la capitale. L'heureuse, en Arabe *Yémen*, doit cette épithète à la fertilité ; *Sanaa* en est la capitale. »

⁷⁵ Selon la conception du XVIII^{ème} siècle, La Méditerranée, Constantinople et Le Caire font partie du Levant, tandis que l'Orient regroupe les pays qui sont – nous reprenons les termes de l'Encyclopédie – les plus éloignés des Français, c'est-à-dire la Chine, le Japon, le Mogol, l'Inde, l'Arabie et la Perse.

⁷⁶ Ces îles, selon les Arabes, sont au-delà de la Chine et ainsi appelées d'un arbre qui porte un fruit de ce nom. Ce sont sans doute les îles du Japon, qui ne sont pourtant pas si éloignées de l'Abyssinie. (notes de Galland en bas de page citées in *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome I, p. 233.)

⁷⁷ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome I, pp. 232-233.

Un travail ethnologique à des fins littéraires : une initiation intéressée

Mais les précisions géographiques des *Nuits*, aussi exhaustives qu'elles soient, restent des données abstraites même pour un lecteur du XVIII^{ème} siècle, car le voyage en Orient continue à être peu accessible pour un Occidental. À la différence de ses contemporains, Galland, de par son itinéraire de savant et de voyageur a un lien vivant avec l'Orient. Dans ses ouvrages, il décrit donc un Orient qu'il connaît bien en raison, nous l'avons dit, de sa connaissance du turc, de l'arabe, du persan et de l'hébreu, de ses divers voyages à Constantinople et autour du pourtour méditerranéen. Il le connaît tant d'un point de vue géographique que d'un point de vue historique et ethnographique, pour s'y être immergé complètement. Au-delà de cette volonté d'instruire son lecteur, Galland reste à saisir ; que cherche-t-il à faire ? Quelles sont ses véritables motivations ? Car il ne se limite pas à chercher à renseigner son lecteur ; il va beaucoup plus loin – il s'efforce à chaque instant de lui transmettre l'art de vivre oriental, de l'initier aux rites locaux – au premier rang desquels une certaine façon d'entendre et de dire le conte.

Tout art, on le sait, demande une initiation en bonne et due forme – c'est la condition sine qua non pour s'en imprégner tout en y prenant du plaisir. En somme, le plaisir de la lecture émane souvent d'un rapport d'indentification : on aime tel livre parce qu'on y retrouve des choses que l'on connaît, on adhère à telle intrigue parce qu'elle nous offre un miroir original de nos propres intrigues. Le parallèle exige des connaissances de l'objet littéraire – de l'espace qui l'a vu naître et des renvois qu'il opère à l'intérieur de ce même espace, afin de les confondre de manière instantanée à nos propres déboires et nos propres aspirations.

Néanmoins, *Les Nuits* offrent une vision plus large qu'une initiation basée sur ce simple rapport d'identification et d'interprétation. L'ouvrage s'investit également dans son propre prolongement. Comme nous l'avons vu via le projet de la soumission et du changement de l'auditeur, le conte travaille sans doute à faire de celui-ci un conteur acquis à ses propres codes – à sa propre cause. D'autant plus que l'œuvre de Galland se distingue nettement du roman de son époque, qui dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, a fait table rase de la description des palais, de l'intrusion du merveilleux, au profit d'une description sans artifices de l'homme et de ses mœurs. Galland ne le sait que trop bien, d'où son désir de fondre réalisme et merveilleux dans le moule, d'où cet entêtement à vouloir instruire mais aussi à séduire. Pour preuve : dans l'épître dédicatoire, il parle de « narrations

[...] fabuleuses à la vérité, mais agréables et divertissantes »⁷⁸. En somme, il reprend à son compte l'idéal classique : plaire et instruire, tout en laissant la possibilité à de nouvelles perspectives en raison de la très grande originalité de son objet, comme il se plaît souvent à le répéter. *Les Mille et Une Nuits*, d'une certaine façon, occupent un vide, en amplifiant le mouvement enclenché par le conte de fées en vogue à l'époque. Le conte de fées traite en l'occurrence de sujets que le roman ne pouvait pas aborder de par le projet même de ce dernier, qui se voulait réaliste et donc dépouillé. L'intrigue du conte de fées se joue dans un contexte archaïque, plus ou moins fantaisiste, le merveilleux y est présenté comme une intrusion, un basculement, le plus souvent propice à une quête initiatique qui doit raviver la stabilité initiale. Et cette quête, en raison même de l'intrusion du merveilleux, est capable d'offrir plusieurs niveaux de lecture, car on peut y trouver des renvois subtils aux préoccupations souterraines de la société de l'époque.

Le merveilleux, dans le conte oriental, est une règle, de bout en bout, une règle croissante, et par conséquent une parabole constante, ce qui le rend propice à parler de façon détournée des sujets tabous ou fâcheux propres aux sociétés arabes, et susceptibles donc de générer des interprétations dans quelque société que ce soit ; de façon plus constante donc que les récits retranscrits par Perrault. Aussi, l'inventaire de bibelots précieux, d'espaces étranges, d'animaux fantastiques, de fastueuses demeures reviennent sans cesse. *Les Nuits* se veulent ancrées dans le merveilleux, et en appellent à des intrigues toujours plus étonnantes, qui ne sont pas sans renvois avec des préoccupations réalistes de ces sociétés musulmanes qui les ont vues naître.

Prenons exemple sur *l'Histoire de Sindbad*, qui présente d'emblée un décor magnifique, prétexte à de fastueux festins agrémentés de parfums subtils et de musiques envoutantes. Au début du conte, un pauvre porteur, dénommé Hindbad, s'arrête devant la maison d'un seigneur qui s'appelle Sindbad. Il y est confronté à une réalité qui n'est pas la sienne, qui renvoie donc aux préoccupations du peuple devant les privilèges de certains :

« [L'odorat de Hindbad] fut agréablement frappé d'un parfum exquis de bois d'aloès et de pastilles qui sortait par les fenêtres de cet hôtel, et qui, se mêlant avec l'odeur de l'eau de rose, achevait d'embaumer l'air. Outre cela, il ouït en dedans un concert de divers instruments accompagnés du

⁷⁸ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi éd. cit., Tome I, p. 20.

ramage harmonieux d'un grand nombre de rossignols et d'autres oiseaux particuliers au climat de Bagdad. »⁷⁹

Ce spectacle engendre chez Hindbad un profond sentiment d'injustice ; il confie à Dieu dans un soliloque pathétique le désarroi qui le tараude devant tant de gaspillages, alors que pour sa part, il arrive à peine à nourrir sa famille. La suite du conte nous conforte dans cette hypothèse, car Sindbad invite le porteur dans sa demeure pour lui prouver par ses récits que ses biens à lui ne relèvent pas d'un privilège, mais sont les fruits d'un travail, d'un parcours qui n'était pas dénué d'obstacle. Sindbad raconte au porteur que tout comme ce dernier, il a éprouvé la pauvreté. Certes, précise-t-il, il a bénéficié du privilège des seigneurs qui consiste à reprendre les biens d'une longue et immuable filiation, mais il a dilapidés ces biens dans « les débauches de [sa] jeunesse »⁸⁰. Bref, le conte fait l'apologie de l'effort et stigmatise les privilèges. Les récits de Sindbad, en effet, ont pour but de dissiper les accusations du porteur – et par ricochet de réveiller la conscience des puissants.

Le conte aborde un autre tabou : la sexualité. Faut-il rappeler que les sociétés musulmanes qui ont donné naissance aux *Nuits* n'avaient rien à voir avec l'objet de fantasme fabriqué par les Occidentaux au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècles ? Dans le premier voyage qu'il relate, Sindbad rencontre une jument attachée à un piquet en bord de mer par un palefrenier au service d'un souverain dénommé Mihrage. Le palefrenier a coutume de faire couvrir chaque année une jument par un cheval marin de cette façon, en l'attachant, afin d'obtenir une race destinée au roi. Le rôle des palefreniers consiste à attendre l'arrivée du reproducteur, d'attendre qu'il féconde la jument avant de lui faire lâcher prise en faisant de grands bruits, sans quoi l'étalon marin finirait par dévorer la jument du roi. On le voit, l'étalon symbolise le désir sexuel qu'il faut canaliser pour ne pas être dévoré par lui – et les hurlements des palefreniers la morale vigilante en vigueur, au service des souverains soucieux de maintenir un ordre conforme aux préceptes religieux dans leur royaume.

Bref, si les contes de Perrault, sont destinés aux enfants, les contes des *Nuits*, de par leur étalage savant de connaissances, de par leurs allusions érotiques à peine voilées, sont clairement des contes pour adultes, dans lesquels le merveilleux et le réalisme le plus sulfureux travaillent de concert

⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 233.

– ce qui explique sans doute pourquoi le genre a séduit des esprits aussi polémistes que Voltaire et Diderot.

La description des parfums, des épices, des denrées rares participent à cet objectif : d'un côté la réalité économique des marchands, et de l'autre la création d'une ambiance envoûtante où l'érotisme le dispute au merveilleux. En somme, l'initiation opérée par les contes est une invitation au voyage – à l'instar des voyages relatés par Sindbad : « [...] avant mon embarquement, j'échangeai les marchandises qui me restaient contre d'autres du pays. J'emportai avec moi du bois d'aloès, du sandal⁸¹, du camphre, de la muscade, du clou de girofle, du poivre et du gingembre. »⁸² En parcourant cette liste, le lecteur occidental contemporain de Galland, d'une certaine façon, était invité à s'abandonner à ses sens. Les récits de Sindbad, outre la réalité des marchands, l'évocation des villes alors inconnues du public européen, comme Bagdad, sont des récits qui convoquent la réalité intérieure de l'homme. Aussi, les histoires et les péripéties qui y sont racontées nous en apprennent davantage sur la réalité des citoyens des pays et des lieux qui y sont mentionnés, que ne le font les objets, les soieries ou les épices. Car, pour reprendre la formule de Jean-Paul Sermain « les mœurs et les coutumes se manifestent le mieux dans les actions, dans les comportements des personnages, dans la matière même des contes »⁸³

Il y a une scène dans *Les Nuits* particulièrement révélatrice du procédé de Galland, en raison des renvois en bas de page. C'est la scène dans laquelle Sindbad arrive dans une vallée étrange pleine de diamants qu'il s'empresse de collecter dans sa bourse, et dans laquelle il est question d'un volatile mystérieux prénommé l'oiseau roc⁸⁴ : « Je commençai [...] par amasser les plus gros diamants qui se

⁸¹ Santal 1550 ; sandal 1298 ◇ latin médiéval *sandalum*, arabe *sandal*, sanskrit *candana*. Substance ligneuse odorante provenant d'arbres exotiques d'où l'on tire une essence parfumée, balsamique, des poudres pharmaceutiques.

⁸² *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., Tome I, p. 237.

⁸³ Jean-Paul Sermain, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* » in *Féeries* num. 6 : « Le conte, les savoirs », p. 8.

⁸⁴ Selon les propres notes de Galland, Marc Paul, dans ses voyages, et le Père Martini, dans son histoire de la Chine, parlent de cet oiseau et disent qu'il enlève l'éléphant et le rhinocéros. Malek Chebel dans son *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, évoque plusieurs transcriptions du nom de cet animal fantastique dans les récits orientaux. Ainsi, les divers auteurs évoquent tour à tour les noms « Rokh », « Rukh », ou « Anka, le griffon ». Selon Chebel, il pourrait s'agir du fameux Simorgh (ou Simourg) des mystiques persans et dont on dit, dans l'Histoire splendide du Prince Diamant, qu'il était un géant volant capable de transporter dans ses serres un éléphant. (Malek Chebel, *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, Paris, Plon, 2010, l'article « L'oiseau roc »)

présentèrent à mes yeux, et j'en remplis la bourse de cuir qui m'avait servi à mettre mes provisions de bouche.»⁸⁵ En notes de bas de page, Galland apporte les précisions suivantes : « les Orientaux qui voyagent mettent leurs vivres dans une bourse de cuir à peu près semblable à celles dont nous voyons que les barbiers se servent à porter leur bassin, leur linge et leur trousseau, lorsqu'ils vont raser en ville »⁸⁶.

Une question s'impose à la lecture de ces notes : quel est leur rôle exact dans le corpus des *Nuits* ? Comme nous l'apprend Jean-Paul Sermain dans son article intitulé « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* »⁸⁷, ces renvois n'ont pas pour but de rendre le lecteur savant⁸⁸. Il faut rappeler que la pratique des notes était devenue monnaie courante à l'époque de Galland, au point d'apparaître même dans des poèmes (comme par exemple : dans *Les Saisons* de Saint-Lambert). Galland, néanmoins, les utilisent très peu, et ses notes sont brèves, voire d'une extrême sobriété – mais il n'en fait pas non plus l'impasse. D'où cette conclusion : Galland leur voit une certaine utilité, qui rejoint d'une certaine façon ces propos attribués à Sindbad : « J'avais toujours tenu pour un conte fait à plaisir ce que j'avais ouï dire plusieurs fois à des matelots et à d'autres personnes touchant la vallée des diamants. »⁸⁹ Sindbad, en somme, était avant la découverte des diamants un auditeur incrédule, il tenait pour pure affabulation les contes – c'est sa découverte qui modifie son regard.

Galland, nous l'avons vu, présentait *Les Nuits* comme des « narrations [...] fabuleuses à la vérité, mais agréables et divertissantes. »⁹⁰ En somme, il nous dit que même si elles se défient du vraisemblable, ces histoires n'en sont pas moins dépourvues d'intérêt. En clair, Galland n'est pas sans méconnaître l'incrédulité de son époque, car il n'est pas sans ignorer la soif de réalisme et de changement. Aussi, il faut sans doute voir dans ses précisions des leurres plus ou moins réalistes qui s'inscrivent comme une sorte de valeur ajoutée dans des récits toujours plus extraordinaires les uns après les autres. Ce sont des leurres qui convoquent l'imagination du lecteur et non, donc, son goût d'un savoir encyclopédique, d'où leur brièveté.

⁸⁵ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome I, p. 243.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Jean-Paul Sermain, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* », *Féeries*, 6 | 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://feeries.revues.org/index713.html>. Consulté le 05 octobre 2011.

⁸⁸ Cervantès dans son prologue à *Don Quichotte* se moque d'une telle pratique.

⁸⁹ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome I, p. 242.

⁹⁰ *Ibid.*, Tome I, p. 20.

Comme l’a remarqué très justement Jean-Paul Sermain, on peut en distinguer quatre types de notes dans *Les Mille et Une Nuits*. Premièrement, les notes qui donnent une traduction littérale des noms propres⁹¹. Ainsi, dans *l’Histoire des amours de Camaralzaman prince de l’île des Enfants de Khaledan et de Badoure, princesse de la Chine*, Galland traduit le nom du protagoniste en ces termes : « C’est en arabe, la lune du temps, ou la lune du siècle. »⁹² Il fournit également la traduction du nom de Schahzaman, père de Camaralzaman : « C’est-à-dire, en persan, roi du temps, ou roi du siècle. »⁹³ Ou encore celle du nom de la princesse Haïatalnefous, princesse de l’île d’Ébène : « Ce mot est arabe et signifie la vie des âmes. »⁹⁴ Deuxièmement, les notes apportent des précisions géographiques. Ces notes, comme nous l’avons vu plus haut, sont légion dans *l’Histoire de Sindbad*.⁹⁵ Troisièmement, Galland a recours à des notes à caractère littéraire et explicatif. Par exemple, lors de son troisième voyage, Sindbad doit affronter avec ses compagnons un géant très repoussant et dangereux – un cyclope oriental comparé par Galland à l’une des figures les plus emblématiques de la littérature grecque ancienne : « Il est à croire que l’auteur arabe a tiré ce conte de l’Odysée d’Homère. »⁹⁶ Dans *l’Histoire de Camaralzaman*, les renvois littéraires vont jusqu’à des rapprochements du conte oriental avec un ouvrage médiéval : « Il y a dans le roman de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, une aventure semblable qui a été prise de celle-ci. »⁹⁷ Ces liens renvoient donc au patrimoine culturel européen, ce qui tend à inscrire *Les Nuits* dans un contexte familier – autre leurre voulu par Galland pour retenir l’attention de son lecteur.

⁹¹ André Miquel dans la préface de sa nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits*, réalisée avec Jamel Eddine Bencheikh et parue en 2005 dans la collection de la Pléiade, fait un panorama des traductions antérieures. Il y critique la méthode de la traduction littérale des noms propres, très largement pratiquée par un célèbre traducteur des *Nuits* ayant vécu au XIX^e siècle, Joseph-Charles Mardrus. Contrairement à Galland, ce dernier donne ses traductions dans le corps même du texte : « [...] un certain orientalisme alors à la mode le pousse [Mardrus] à rehausser de-ci, de-là tel trait particulier dans le sens de la surprise exotique, ou à traduire en français des noms de héros ou des héroïnes, des noms qui, en arabe, ont perdu toute valeur sémantique : un peu comme si, en français, nous disions « Homme » au lieu d’ « André », « Forestière » pour « Sylvaine », ou, pour « Christophe », « Porte-Christ ». (*Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. XLI.)

⁹² *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome II, p. 144.

⁹³ *Ibid.*, éd. cit., Tome II, p. 145.

⁹⁴ *Ibid.*, éd. cit., Tome II, p. 196.

⁹⁵ Jean-Paul Sermain, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* », *Féeries*, [6 | 2009](http://feeries.revues.org/index713.html), [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://feeries.revues.org/index713.html>. Consulté le 05 octobre 2011.

⁹⁶ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome I, p. 250.

⁹⁷ *Ibid.*, Tome II, p. 190.

Enfin, le quatrième et dernier type de notes renvoie à des coutumes orientales, pour apporter un éclairage sur tel ou tel comportement. Par exemple, dans *l'Histoire de Noureddin Ali*, Bedreddin, le fils de Noureddin Ali, par la grâce d'un génie bienveillant, se retrouve au Caire dans la chambre nuptiale de sa bien-aimée cousine pour « se coucher en chemise et en caleçon », ⁹⁸ renvoie à la note : « Tous les Orientaux couchent en caleçon et cette circonstance est nécessaire pour la suite. » ⁹⁹ Mais, comme l'a remarqué Jean-Paul Sermain ¹⁰⁰, la traduction littérale du « manuscrit Galland » par Husain Haddawy ne mentionne pas ce caleçon : « *She had no trousers on, so Badr-al-Din took off his trousers [...]. Then taking off his turban, which he laid over the wrapping cloth on the seat, he remained only in his shirt and skullcap and stood hesitating* » ¹⁰¹. Plus étonnant encore : quand la fée et le génie enlèvent de nouveau Bedreddin pour l'amener cette fois-ci aux portes de Damas, la traduction de Haddawy précise de nouveau que le jeune homme ne porte qu'une chemise : « *The breeze blew and raised his shirt, revealing legs and thighs and belly and navel as clear as chrystal and softer than cream* ¹⁰². » En somme, la note qui apprend au lecteur occidental que les Orientaux dorment en caleçon, par opposition aux Occidentaux qui dormaient nus à l'époque de Galland, est dénuée de tout fondement. En fait, la connaissance des mœurs orientales, la volonté de renvoyer à un ancrage réaliste, passe au premier plan dans ce texte, alors que la logique aurait voulu que Galland insistât sur

⁹⁸ *Ibid.*, éd. cit., Tome I, pp. 323-324.

⁹⁹ *Ibid.*, éd. cit., Tome I, pp. 324.

¹⁰⁰ Jean-Paul Sermain, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* », *Féeries*, 6 | 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://feeries.revues.org/index713.html>. Consulté le 05 octobre 2011.

¹⁰¹ *The Arabian Nights*, London, Everyman's Library, 1992, p. 178. Miquel et Bencheikh, dans leur traduction, évoquent également une chemise légère sans pantalon et vont jusqu'à mentionner explicitement l'acte sexuel entre Bedreddin et sa cousine, Sayyidat al-Husn : « À cette vue, Badr ad-Dîn, pris de désir, se leva, se débarrassa de ses vêtements, puis de la bourse de mille dinars d'or qu'il avait reçu du juif ; il l'enveloppa dans son caleçon et la déposa sous un coin du matelas ; puis il enleva son turban qu'il suspendit à une chaise. Il n'avait plus sur lui qu'une légère chemise brodée d'or. Sayyidat al-Husn l'attire à elle, il l'attire à elle, il l'étreint, lui prend les deux jambes pour y enfermer sa taille... (*Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, Tome I, p. 181.)

¹⁰² *The Arabian Nights*, London, Everyman's Library, 1992, p. 180. La traduction de Bencheikh Miquel évoque explicitement le sexe dévoilé du jeune homme : « [...] Un coup de vent, passant sur Badr ad-Dîn, releva le pan de son vêtement jusqu'au ventre, dévoilant celui-ci, un pubis renflé, des jambes et cuisses comme cristal. » (*Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, Tome I, p. 182.)

le côté charnel de la situation, à savoir sur la nuit d'amour que Bedreddin et sa cousine passent ensemble. Mais c'est justement ce type d'évocation que Galland veut passer sous silence, aussi la note en bas de page se présente également comme un leurre – mais un leurre imposé par la morale en cours, son souhait étant de mettre le texte « en bon français »¹⁰³, comme il a soin de le préciser dans l'Avertissement : « On a pris soin de conserver leurs caractères [il s'agit des Orientaux], de ne pas s'éloigner de leurs expressions et de leurs sentiments, et l'on ne s'est écarté du texte que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher. »¹⁰⁴

Pour reprendre la formule de Jean-Paul Sermain, « les notes légères et désinvoltes maintiennent le lecteur sur le tapis volant de la fiction orientale, en lui faisant fugacement entrevoir tout ce qu'il laisse de côté dans ce voyage aérien »¹⁰⁵. En d'autres mots : Galland travaille en tenant compte de la censure. Mais pour se préserver de dénaturer complètement le texte original, il ne se défend pas d'avoir fait, par le truchement de ses notes, quelques omissions – ce qui ne peut qu'attiser l'imagination de son lecteur. Sylvette Larzul¹⁰⁶, qui a comparé trois traductions françaises à leurs sources arabes (qui ne sont pas les mêmes dans les trois cas), apporte une nuance qui va dans le sens de la sincérité de Galland, en concluant à la fidélité¹⁰⁷ de la traduction, soulignant finalement « l'étendue assez limitée de la censure des passages ou de rares épisodes crus »¹⁰⁸. L'un des exemples les plus significatifs se trouve dans le récit cadre, quand Schahriar et Schahzenan sont confrontés à un

¹⁰³ En août 1702, alors qu'il a déjà traduit soixante dix-huit nuits (soit le premier volume de son manuscrit), [...] Galland annonce à Gisbert Cuper [...] : « Cet autre ouvrage dont j'ai l'honneur de vous parler, est intitulé : Les Mille et Une Nuits, Contes des Arabes mis en français. L'original est en arabe et je dis mis en français parce que ce n'est pas une version attachée précisément au texte, qui n'aurait pas fait plaisir aux lecteurs. C'est autant qu'il m'a été possible, le texte arabe rendu en bon français, sans m'être attaché servilement aux mots arabes. » (Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, éd. cit., pp. 85-86.)

¹⁰⁴ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., Tome I, p. 22.

¹⁰⁵ Jean-Paul Sermain, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* », *Féeries*, 6 | 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://feeries.revues.org/index713.html>. Consulté le 01 janvier 2011, p. 11.

¹⁰⁶ *Les Traductions françaises des Mille et une nuits. Étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, 1996, 233 p.

¹⁰⁷ « Même si, seul face à un manuscrit très difficile, [Galland] n'a pas échappé aux erreurs d'établissement du texte et de compréhension. Les écarts volontaires sont tout de même restreints et visent à éviter les ruptures stylistiques. (Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, éd. cit., p. 88.)

¹⁰⁸ Sylvette Larzul, *Les Traductions françaises des Mille et une nuits*, éd. cit., 1996, p. 105.

génie accompagné de sa femme, et que cette dernière leur fait une proposition – proposition que Galland s’abstient de détailler, mais que le lecteur devine sans difficulté :

« Lorsque [Schahriar et Schahzenan] furent en bas, la dame les prit par la main, et, s’étant un peu éloignée avec eux sous les arbres, elle leur fit librement une proposition très vive : ils la rejetèrent d’abord ; mais elle les obligea, par de nouvelles menaces, à l’accepter. Après qu’elle eut obtenu d’eux ce qu’elle souhaitait, ayant remarqué qu’ils avaient chacun une bague au doigt, elle les leur demanda. »¹⁰⁹

Bref, *Les Nuits* ont trouvé en Galland un ambassadeur extraordinaire : il a su contourner la morale tout en ne dénaturant pas complètement son récit. Il a su jouer avec l’intelligence de son lecteur, de sa naïveté aussi. Il a su l’initier aux coutumes orientales, en jouant comme le conte d’un certain rapport à l’oralité. C’est un rapport horizontal, par le lien complexe que Galland a su tisser avec son lecteur à un moment précis, en l’intégrant à son histoire – il en a fait un complice après l’avoir attiré dans ses filets par toute sorte de subterfuges, qui renvoient à la réalité de l’époque, à ses attentes, à ses craintes, à ses goûts, horizontal donc. Mais aussi vertical, en ce sens qu’il a su inscrire *Les Nuits* dans l’histoire même de son lecteur, en y ajoutant des références à l’antiquité grecque ou à la littérature médiévale, vertical surtout du fait que le conte a circulé avec éclat et qu’il ne tardera pas à voir le jour sous la plume des plus grands. Car il ne faut pas oublier, qu’il concourt surtout à travers sa circulation à ériger une vérité supérieure et intemporelle. Il a appris à son lecteur les principes même de son expansion, à savoir le désir confronté à toutes les situations de l’existence. Sans oublier ce désir de justice qui est attribué à cette figure exceptionnelle qu’est Scheherazade.

Le rôle des contemporaines de Galland ; la construction d’un rapport d’identification

Le rôle central des femmes dans *Les Mille et Une Nuits* est indéniable, et a fait l’objet de très nombreux critiques tant en France que dans le monde en général. Aboubakr Chraïbi, par exemple, souligne que la présence de Dinarzade n’est pas seulement une condition sine qua non de la survie de Scheherazade, mais qu’elle assure également « le principe selon lequel à une première femme qui

¹⁰⁹ *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, t. 1, pp. 32-33.

raconte des contes, il faudrait, idéalement, pour destinataire une deuxième femme qui fait semblant de la solliciter et de l'écouter ».¹¹⁰ Galland, par un curieux hasard, fonde son geste de passeur, sur ce même principe : il ne se s'adresse pas seulement à des lecteurs mais également à des lectrices – au premier rang desquelles, « Madame la Marquise d'O, dame du palais de Mme la Duchesse de la Bourgogne »¹¹¹, la destinataire attentive de son épître dédicatoire. Sans oublier les tenancières des salons du XVIII^e siècle : Madame de Lambert, contemporaine de Galland, Madame du Deffand, Madame Geoffrin, Mademoiselle de Lespinasse, Madame du Châtelet. Ce sont des figures qui célèbrent et édifient un certain art de la conversation, un certain sens de l'espièglerie à la solde d'un esprit brillant et pas toujours conforme à l'esprit de la bonne éducation qui est la leur. En somme, Galland a compris que la gent féminine ne correspondait pas à l'idée réductrice que s'en faisait son époque (le XVIII^{ème} siècle), et que Scheherazade de par sa science pouvait faire oublier l'image de la femme-mère, des princesses passives acquises aux parfums et aux plaisirs d'une vie, somme toute, limitée et recyclable à souhait, à l'écart des pouvoirs et des influences. Sa vision de la femme, Galland l'a décrite dans son *Ali Baba*, à travers le portrait de Morgiane : « cette Morgiane était une esclave adroite, entendue et féconde en inventions pour faire réussir les choses les plus difficiles, et Ali Baba la connaissait pour telle »¹¹². En somme, à travers ce portrait, se dessine une contradiction de taille – entre l'état d'esclavage dans laquelle cette Morgiane est enfermée, et la puissance de son esprit susceptible de « faire réussir les choses les plus difficiles »¹¹³, contradiction qui rejoint d'une certaine manière celle des femmes de son époque, auxquelles Scheherazade se dispose à prêter sa voix.

En effet, Scheherazade est une figure féminine tout à fait exceptionnelle, du fait même qu'elle brave tous les interdits inhérents de sa condition. En opposant le verbe à la violence de Schahriar, elle transgresse et apaise une autorité fondée sur des privilèges – la soumet à la parole et donc à la réflexion. Sa ruse ne repose ni sur la vengeance ni sur quelque violence que ce soit. Elle est guidée, au contraire, par l'idée de rendre justice à une condition inacceptable, tout en se gardant bien de se faire violence par la violence. Elle prend la parole contre l'avis du grand vizir, son père, contre l'esprit de

¹¹⁰ « Idéologie et littérature : représentativité des *Mille et Une Nuits* » in *Les Mille et Une Nuits en partage*, sous la direction d'Aboubakr Chraïbi, Arles, Sindbad-Actes Sud, 2004, p. 102.

¹¹¹ *Les Mille et Une Nuits*, édition Sermain-Chraïbi, t. I, pp. 19-20.

¹¹² *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par J.-P. Sermain et A. Chraïbi, éd. cit., t. III, p. 190.

¹¹³ *Ibid.*

filiation et de domination dans laquelle la gent féminine est cloîtrée, contre la menace d'un châtement corporel que son père lui fait miroiter à travers l'histoire de *L'âne, le bœuf et le laboureur*. Elle prend la parole alors que toutes les autres femmes sont condamnées au silence, alors même que beaucoup d'entre elles, à savoir les femmes que le roi a épousées avant Scheherazade, ne pourront plus jamais s'exprimer, broyées par la machine vengeresse qui en a décidé ainsi pour avoir été trompée. «Par sa parole, [Scheherazade] engendre des franchissements de tous ordres. Parole du désir, elle s'oppose à la parole de la loi ; parole de la féminité, elle s'oppose à celle de la masculinité ; parole de l'ambiguïté, elle repousse l'univocité de la parole dite légitime ; enfin geste de franchissement suprême, elle brave le silence qu'on veut lui imposer et elle pulvérise, par son verbe, les frontières et les barrières », écrit très justement Christiane Chaulet-Achour.¹¹⁴

Scheherazade : modèle féminin aux prises avec l'autorité de son souverain masculin, ou comment se défier des prérogatives de celui-ci?

Pour mener à bien son entreprise, Scheherazade doit avoir des qualités en proportion des obstacles qui l'attendent : l'intelligence, le savoir, le courage, le sens de la justice, la ruse, l'impertinence, la maîtrise de soi – bref, elle doit avoir toutes ces vertus qu'on prête habituellement aux héros masculins, la beauté et le charme en plus. Il suffit d'entendre la description qu'en fait Galland pour s'en convaincre :

« [Elle] avait un courage au-dessus de son sexe, de l'esprit infiniment, avec une pénétration admirable. Elle avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu. Elle s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'histoire et aux beaux-arts ; et elle faisait des vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps. Outre cela, elle était pourvue d'une beauté excellente, et une vertu très solide couronnait toutes ces belles qualités. »¹¹⁵

Scheherazade, rappelons-le, s'est fixé le but insensé de détourner de son dessein un dictateur aussi sanguinaire que dénué de tout esprit de bon sens, au péril de sa vie. Le pouvoir de Schahriar est un

¹¹⁴ Les 1001 nuits et *l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 16-17.

¹¹⁵ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par J.-P. Sermain et A. Chraïbi, éd. cit. t. I, p. 35.

moyen déraisonné de se protéger d'être trompé, Scheherazade ne saurait le ramener à la raison, c'est pourquoi son père a tenté de l'en dissuader. Le désir de la conteuse est présenté, en effet, comme un mirage dans le récit cadre, et ce en dépit des qualités qui lui sont attribuées – un mirage et une folie aussi irraisonnés que peut l'être la loi cruelle instaurée par le souverain. De fait, deux conceptions s'opposent, d'un côté la folie de Schahriar en vertu des pouvoirs qui sont les siens, et de l'autre, le désir fou de Scheherazade, en dépit de la difficulté de son entreprise, des risques encourus, et en vertu de ses qualités de conteuse et de citoyenne éprise de justice.

En tant que citoyenne, Scheherazade ne peut rien, étant sous l'autorité d'un souverain qui fait la pluie et le beau temps dans son royaume, sans en appeler à la concertation. Schahriar est l'autorité et l'esprit unique qui préside à cette autorité, il ne saurait céder à la concertation qui relativiserait ou orienterait ses décisions. Mais en tant que conteuse, Schéhérazade peut déplacer le problème dans la fiction. Et si la première fiction se heurte à telle limite, elle déplace le problème dans une seconde fiction. Et ainsi de suite à l'infini, avec comme optique finale l'abolition d'une loi estimée à raison injuste et cruelle, car elle met en danger toutes les jeunes femmes de l'empire des Indes, et par conséquent l'existence de tous les sujets du sultan Schahriar¹¹⁶. « Comment, en effet, peut-on guérir un roi de sa folie sans remettre en question son pouvoir univoque et sa prérogative d'être fou ? N'est-ce pas cette position de roi, qui ne lui impose aucune contrainte commune à laquelle participerait le sujet, qui le place dans des situations d'exception, qu'elles soient de l'ordre de la violence ou de la folie ? », s'interroge très justement Malek Chebel¹¹⁷.

Or c'est de cela qu'il faut sortir justement, de l'exception, ou plutôt la prérogative ne doit pas être une règle, encore moins une autorité. Quand une vérité unique est imposée sous la forme d'un privilège, elle suscite des émules – des pouvoirs et des abus du même ordre, créant ainsi un malheur échelonné à l'infini. Qu'une voix s'élève, et elle se verra aussitôt rappeler à l'ordre – si elle n'est pas définitivement étouffée par cette tyrannie à plusieurs niveaux. La démonstration la plus convaincante de l'absurdité qui en découle est donnée par le récit cadre, plus précisément par l'histoire du génie qui est en tous points semblable à Schahriar pour sa cruauté et sa tyrannie. Ce génie a une femme qui,

¹¹⁶ Cet enjeu vital du récit cadre ne doit à aucun moment être oublié contrairement à ce que décrète le Grand Larousse du XIX^e siècle, qui envisage l'histoire de Scheherazade et de Schahriar comme « une ingénieuse ficelle narrative » (Christiane Chaulet-Achour, *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, éd. cit., p. 16.) : « Recueil de contes arabes, traduits en français par Antoine Galland. Tous ces contes sont liés entre eux par un artifice aussi simple qu'ingénieux. » (*Le Grand Larousse* du XIX^e siècle, 1874, Tome XI.)

¹¹⁷ *La féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Editions Payot & Rivages, Paris, 1996, p. 155.

loin d'être un contre-pouvoir, se révèle aussi tyrannique et dénuée de bon sens que l'est son époux. Elle se soumet à l'autorité belliqueuse de son mari, tout en s'aménageant, via une autre autorité, en l'occurrence, la sienne, des infractions secrètes, en s'offrant à des hommes de passage qui sans cela se verraient aussitôt tuer par le génie sommeillant à côté d'elle. Ainsi, elle dit clairement à Schahriar et à son frère qu'elle aperçoit au haut d'un arbre : « si vous ne vous hâtez de m'obéir, je vais l'éveiller et je lui demanderai moi-même votre mort. »¹¹⁸ Son désir n'est pas un désir de circonstance, pour la bonne raison que cette femme est mue par un désir de vengeance : « les hommes feraient mieux de ne pas contraindre les femmes, ce serait le moyen de les rendre sage »¹¹⁹

En clair, les intentions de la femme du génie sont diamétralement opposées à celles qui animent Scheherazade, qui, elle, est portée essentiellement par sa soif de justice, mettant de côté toute forme de violence ou de perversion. Au contraire de la femme du génie, qui, elle, détourne la sexualité pour finalement en faire un espace dans lequel elle exerce un pouvoir personnel injuste. Elle obéit donc à la même logique que le sultan Schahriar : « son action laisse intacte la loi et n'est pas moins injuste qu'elle. Le propre du despotisme, est d'inscrire le crime dans la loi, et par là d'ôter tout sens à la loi, toute raison de la respecter : son plus grand crime est de détruire la loi elle-même. Scheherazade ne réussit pas seulement à corriger une grave injustice, elle rend possible la restauration de la loi », nous dit Jean-Paul Sermain¹²⁰ « Pour ce faire », nous dit-il encore, « la fille du grand vizir se garde bien d'opposer à Schahriar une loi générale tout aussi absurde qui voudrait les femmes honnêtes et bonnes. Ses récits finissent par montrer la diversité des situations : à côté des licencieuses et des méchantes, beaucoup de femmes sont généreuses, sacrifient leur vie, sont accusées à tort. *Les Mille et Une Nuits* n'introduisent le thème de la malice des femmes que pour s'en démarquer, et mettre en valeur la liberté des héroïnes, leur audace, leur intelligence ». ¹²¹ Cela n'est vrai qu'en partie, car nous verrons par l'analyse que nous ferons du conte qui contient le personnage de « la belle Persienne », que la malice n'est pas seulement convoquée pour élaborer une frontière entre les femmes honnêtes et les licencieuses – qu'elle peut même étonnamment, via ce personnage, mêler étroitement désir, plaisir, sacrilège, honnêteté, et ce sans en dégager un discours moral bien distinct.

¹¹⁸ *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par J.-P. Sermain et A. Chraïbi, éd. cit. t. I, p. 32.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁰ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit. , t. I, p. 9.

¹²¹ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 154.

Les limites de l'interprétation féministe. Les perspectives restantes : les significations et leurs fonctions, vers un modèle infiniment recomposable.

Bref, suite à cela, une question éminemment politique s'impose : *Les Mille et Une Nuits* sont-elles une œuvre féministe, comme a tenté de le démontrer Marie-Lahy-Hollebecque dans son ouvrage avant-gardiste intitulé *Schéhérazaïde ou l'Éducation d'un roi. Le Féminisme de Schéhérazaïde*¹²². Quoi qu'il en soit, il est difficile de trancher. L'affirmer haut et fort, c'est revoir de bout en bout les perceptions que nous avons des *Mille et Une Nuits* aujourd'hui, et encore cela réduirait peut-être l'œuvre à un contexte historique et uniquement à lui. De plus, pour ce faire, outre l'interprétation des textes, il faudrait des éclairages historiques que nous n'avons pas, à savoir des documents plus précis quant aux conditions et aux personnes qui ont conduit à leur élaboration – un vide qui laisse place à toutes les spéculations. Ainsi, selon Malek Chebel, « les contes arabes pourraient être l'œuvre d'une femme ou d'un cercle de femmes »¹²³. Auquel cas, il faudrait reconnaître, à ces supposées créatrices, génie politique et littéraire, et sens de la subversion. Or, peu importe, que ces contes aient été écrits par une femme ou un par homme, cela ne modifiera pas pour autant leur contenu. Car ce qui importe, ce sont les significations que l'œuvre charrie, oui, c'est bel et bien le contenu qui est essentiel et qu'il convient d'interroger, pour en saisir l'intelligence, la subtilité et la subversion qui les traverse. Ce qui importe, c'est de savoir si les héros et les héroïnes des *Nuits*, nous disent telle ou telle chose, de par leurs trajectoires. Si nous ne pouvons pas interroger l'histoire ancienne, en revanche l'histoire moderne est nettement plus accessible, en l'occurrence l'histoire littéraire moderne. Une lecture historiciste – à travers un panorama des avatars que *Les Nuits* ont généré chez les grands écrivains, de Galland à Nerval, nous éclairerait davantage. Cette lecture pourrait se faire à travers des choix judicieux qui mettraient en avant le politique du conte, à travers les figures féminines et les autres. Et cette lecture prendrait en compte également la trajectoire impulsée par le récit cadre, à savoir la

¹²² Puiseaux, Pardès, 1987, 195 p.

¹²³ Malek Chebel, *Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits*, références citées, article « Schahrazade ou le féminisme arabe », pp. 713-719. « Le principe du cercle des conteurs réunis que les Arabes appellent Halqua ou Gaada, a toujours existé dans la culture arabe, qui est une culture de l'oralité et du verbe nomade. »

quête d'une justice verticale, transgénérationnelle, qui est une foi extraordinaire en l'oralité et en l'homme, et plus généralement en la faculté de la littérature à changer l'humanité. En résumé, ce qui importe, c'est la perception que *Les Nuits* diffusent, ce sont les continuités, les compromissions ou les ruptures qui ont suivi la traduction de Galland.

Un esprit brillant, une figure emblématique infiniment modulable : Scheherazade et ses avatars

La figure féminine emblématique dans *Les Nuits*, on l'a dit, c'est bien Scheherazade, c'est une figure de désir à l'intelligence aiguë, empreinte d'humanisme – déclinable à souhait à travers d'autres histoires et d'autres personnages. Scheherazade est issue de la noblesse, mais ses avatars peuvent prendre les traits d'une fille du peuple. Galland en élaborant *Ali Baba*, a créé un personnage dont nous avons parlé plus haut, à savoir une jeune esclave dénommée Morgiane. Ce personnage est donc d'autant plus intéressant qu'il est un pur produit de Galland, mais cela n'exclue pas une certaine continuité – un prolongement des intentions posées par le récit cadre, voire par les contes qui l'ont suivi. Morgiane, l'esclave de Cassim (le frère d'Ali Baba), rappelons-le encore, est décrite comme une femme « adroite, entendue et féconde en inventions pour faire réussir les choses les plus difficiles »¹²⁴. Des qualificatifs qui rejoignent ceux attribués à Scheherazade dans le récit cadre.

Mais reprenons l'intrigue. Ali Baba, sans le concours de la rusée Morgiane, ne pourrait pas sortir indemne de son aventure avec les quarante voleurs – le personnage est donc là pour lui épargner la mort. Et Morgiane a les qualités requises pour la lui épargner, et Ali Baba le sait, d'où son désir de l'enrôler à son projet. Cette dernière ne demande pas moins que de se rendre utile, non par servitude, mais par bonté et sagesse – en somme son plus cher désir, c'est de se rendre utile pour assouvir son extrême bonté. La place centrale occupée par le personnage est annoncée d'emblée par le titre : « *Histoire d'Ali Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave* ». « Les finesses » de Morgiane ne se résument pas à cet acte (certes, de première importance), car à tous les moments-clés de l'histoire, Ali Baba peut compter sur son sens de la répartie. Ainsi, quand il faut cacher le caractère funeste de la mort de Cassim devant les habitants de la ville, Morgiane fait coudre les quatre quartiers du cadavre par un vieux savetier, Baba Moustafa, et le paye à cette fin généreusement, en lui donnant

¹²⁴ *Les Mille et Une Nuits*, éd. Sermain-Chraïbi, T. III, p. 190.

plusieurs pièces d'or. Néanmoins, elle lui bande les yeux pour éviter ainsi que le couturier voie les parties du corps du défunt et qu'il fasse ainsi volontairement « quelque chose contre [sa] conscience ou [son] honneur »¹²⁵. Mais Baba Moustafa n'est pas dupe, il sait ce qu'il est en train de faire – ce qui laisse entendre qu'il n'a que faire de sa conscience ou de son honneur, et que seul lui importe l'argent qu'il a pu tirer de cette affaire.

Là encore deux consciences s'opposent – Morgiane est animée par un souhait à caractère vital, noble et souverain, malgré son état d'esclave, tandis que le désir de Baba Moustafa est purement matériel, et par conséquent corruptible à volonté. Ce qui explique pourquoi il n'aura pas de scrupules à dévoiler le secret quand l'un des quarante voleurs lui fera miroiter d'autres pièces d'or en échange de sa trahison. Cette trahison permettra au voleur de retrouver la maison de Cassim, où demeure Ali Baba après la mort de son frère. Pour se souvenir de son emplacement et préparer sa vengeance meurtrière, le voleur imprimera une marque sur la porte avec de la craie – une marque qui n'échappera pas à la vigilance de Morgiane qui déjouera le piège en l'effaçant. Bref, la noblesse et le cœur l'emportent sur l'avidité – et le combat se décline avec toutes les nuances du désir, du plus noble au plus vile.

En somme, ce qui est mis en avant dans ce récit, à travers la figure de Morgiane, ce sont la présence d'esprit, l'intelligence et le courage des femmes. L'intrigue montre que celles-ci peuvent jouer un rôle déterminant, et que leurs actions ne se confondent pas toujours avec la malice perniciose dans laquelle on veut les enfermer. Ce qui tend à rejoindre le projet de Scheherazade, qui ne demande qu'à faire entendre cette opinion à Schahriar pour le faire revenir à des considérations plus sages. Par ailleurs, ce sont ces qualités qui permettent à Morgiane de changer non seulement le destin de son maître en lui épargnant la mort, mais par la même occasion, d'échapper à son statut d'esclave en épousant pour ses bons et loyaux services le fils d'Ali Baba.

¹²⁵ *Les Mille et Une Nuits*, éd. Sermain-Chraïbi, T. III, p. 192.

Le double signe du sacrilège et de la rédemption sous les traits d'un avatar à la démesure de son modèle : la belle Persienne.

L'autre grand personnage féminin des *Nuits*, c'est la belle Persienne – à l'instar de Morgiane, c'est une esclave, et un prolongement de Scheherazade, en plus subversif. Son rôle central est également annoncé par le titre : *Histoire de Noureddin et de la belle Persienne*¹²⁶. La description qui en est donnée est quasi conforme à la description qui a été donnée de Scheherazade, voire plus élogieuse. La jeune Persienne est présentée comme une femme « d'une beauté achevée »¹²⁷. Mieux même : « Elle joue de toutes sortes d'instruments, elle chante, elle danse ; elle écrit mieux que les écrivains les plus habiles ; elle fait des vers ; il n'y a pas de livres enfin qu'elle n'ait lus. [...] À l'égard de son esprit et de ses connaissances [...], le marchand la garantit pour tenir tête à tout ce qu'il y a de beaux esprits et de savants au monde. »¹²⁸ Bref, le conte se défie de la vraisemblance, même si le récit souligne le caractère exceptionnel de la situation : « On n'a pas entendu dire que jamais esclave ait su autant de choses qu'elle en sait. »¹²⁹

Ce qui est surtout intéressant de noter, c'est que tout comme Morgiane et Scheherazade, le portrait qui en est fait tranche singulièrement avec les portraits féminins de la littérature de l'époque, en ce sens qu'il réunit la beauté et l'esprit. Ce personnage est l'un des plus singuliers des *Nuits*, car il s'inscrit dans l'un des récits les plus subversifs et les plus politiques qui soit. De surcroît, il synthétise toute la problématique de la figure féminine dans *Les Nuits*. Tout commence dans la ville de Balsora – un royaume tributaire des califes. Le roi, un dénommé Zineby, dont dépend cette localité a confié à deux vizirs le soin de le seconder, Khacan et Saouy. Il est dit à ce sujet que « Zineby n'avait pas jugé à propos de confier l'administration de ses Etats à un seul vizir. »¹³⁰ Sage décision, en effet, car si le second est perfide, piètre conseiller, haï du peuple, le premier, Khacan est un contre-pouvoir idéal, en ce sens qu'il est « doux, prévenant »¹³¹, sage conseiller, et aimé de son peuple. La belle Persienne arrive sur scène par ses bons offices, soucieux d'acquérir pour son roi une esclave à la fois belle,

¹²⁶ *Les Mille et Une Nuits*, édition Sermain-Chraïbi, volume II, p. 259.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 259.

¹³¹ *Ibid.*

intelligente et pleine de grâce. Quand il déniché la perle, il a soin de la garder quelques jours afin qu'elle soit livrée au souverain dans toute sa vigueur et sa beauté. Mais Khacan a un fils aussi « folâtre » que dépensier, un dénommé Noureddin, qui ne tardera pas à succomber à la beauté de la belle esclave, et qui ne se gênera pas de se glisser dans la couche de celle-ci pour goûter à ses charmes, sans réfléchir à la conséquence de son geste, car dorénavant celle-ci ne peut plus être offerte au souverain de Balsora.

Sur les conseils de son épouse, Khacan, le bon vizir décide de la marier à son fils, en faisant promettre à ce dernier de ne jamais la vendre ni la répudier sous aucun prétexte. Car Khacan et sa femme sont convaincus que la belle Persienne pourrait modérer les excès de Noureddin, en raison de sa sagesse et de sa vive intelligence. Enfin, la belle Persienne arrive sous le double signe du sacrilège et de la rédemption, et ce dans les rouages mêmes du pouvoir – sacrilège d'avoir été possédée alors qu'elle était destinée au roi, rédemption pour le dessein qu'on lui assigne en lui faisant épouser Noureddin. À la mort prématurée de Khacan, elle s'acquitte de cette tâche du mieux qu'elle peut car elle aime Noureddin. Mais l'amour de ce dernier se fond avec sa passion pour les fêtes, et les dépenses qu'elles engendrent au grand dam de sa jeune épouse ont tôt fait de dilapider la fortune familiale. Noureddin se retrouve soudain seul : comme il est ruiné, ses anciens « amis » lui tournent le dos, et il n'a plus pour se consoler que sa tendre et fidèle épouse – qui ne demande qu'à se sacrifier, n'hésitant pas à lui proposer de la vendre afin qu'il se remette d'aplomb.¹³² Le vizir Saouy tente d'acquérir la belle Persienne pour son compte personnel, mais Noureddin ne peut se résoudre à donner ce qu'il a de plus cher, en plus à celui qui était le grand ennemi de son père. S'ensuit une querelle violente qui conduit Noureddin sur les routes Bagdad¹³³ pour échapper aux foudres du roi,

¹³² Ici se confirme encore une fois l'hypothèse d'une bonté féminine sans bornes, bonté qui est censée de contrebalancer la malice des femmes, sujet omniprésent des premières histoires des *Nuits*. Pour être plus précis, on peut parler d'une coexistence de la bonté et de la méchanceté féminines dans les contes arabes, de la diversité des situations, telle que nous l'avons développée plus haut.

¹³³ La description que *Les Nuits* donne de cette ville ancestrale ne peut qu'émouvoir le lecteur du XXI^e siècle qui voit un tout autre visage de Bagdad dans les journaux télévisés. Le capitaine du vaisseau qui y amène la belle Persienne et Noureddin, s'enthousiasme : « Enfants, s'écria-t-il en parlant aux passagers, réjouissez-vous ; la voilà cette grande et merveilleuse ville, où il y a un concours général et perpétuel de tous les endroits du monde. Vous y trouverez une multitude de peuple innombrable, et vous n'y aurez pas le froid insupportable de l'hiver, ni les chaleurs excessives de l'été ; vous y jouirez d'un printemps qui dure toujours avec ses fleurs, et avec les fruits délicieux de l'automne. » (*Les Mille et Une Nuits*, édition Sermain-Chraïbi, vol. II, p. 285.)

qui n'a plus d'autre alternative que d'écouter la version tronquée des événements, version créée par son despotique vizir.

On l'aura compris, le dessein de la belle Persienne est double dorénavant, sauver son époux, et ce faisant, raviver le contre-pouvoir qui remettrait de la justice et de l'apaisement dans le royaume. Et pour cause : outre l'inquiétude du jeune couple, le vizir Saouy suscite une haine grandissante à l'intérieur de son peuple. La belle Persienne s'acquittera de cette nouvelle tâche à son corps défendant, de par ses qualités intrinsèques, de par sa grâce et son intelligence. Mais aussi, plus étonnant, de par ce double signe qui l'accompagne, le sacrilège et la rédemption. Une fois à Bagdad, la belle Persienne et Noureddin se retrouvent, sans le savoir, au sommet du pouvoir, dans l'un des somptueux pavillons du calife Haroun-al-Raschid. Ils y sont accueillis par un certain Scheich Ibrahim, qui se présente comme étant le maître des lieux mais qui n'en est autre que le concierge. Insoucieux et joyeux, Noureddin et sa femme demandent à Scheich Ibrahim de leur apporter du vin. Celui-ci s'exécute, mais refuse de se joindre à leur beuverie, prétextant qu'il a renoncé à ce plaisir pour devenir un bon croyant. La belle et rusée Persienne convainc le vieil homme en usant de tout son charme. Hypnotisé, « vaincu par ses charmes et par ses instances »¹³⁴, Ibrahim accepte la pomme qu'elle lui tend, et achève de boire une première tasse, puis une deuxième, et ce tout en se délectant de la pomme – geste hautement symbolique, synonyme de sacrilège et de pêcher. Malgré cette ambiance de désir et de perversion, elle n'en charmera pas moins le calife en personne, pourtant désigné par ses proches et ses sujets comme étant « le commandeur des croyants », et venu sur les lieux déguisé en pécheur. Haroun-al-Raschid, en effet, malgré son titre intimidant, ne s'offusquera pas longtemps – séduit par la beauté de la belle Persienne, par son art de chanter des vers et de jouer du luth. Attendri par le récit que les deux jeunes gens lui confient, il déchoie le vizir méchant de Balsora, Saouy, rendant ainsi justice et apaisement à une ville où les rancœurs se faisaient de plus violentes.

Bref, le récit renvoie aux enjeux du pouvoir, ou plutôt il pose une réflexion sur le pouvoir, tant sur la façon de l'appréhender d'en bas, que sur la manière de le décliner d'en haut. Le roi de Balsora était protégé de la tyrannie par la grâce de son bon vizir, qui était son meilleur conseiller, mais a cédé à celle-ci à la mort de Khacan. Le retour à l'équilibre, et là réside tout l'intérêt de ce récit, viendra par le bas (c'est une esclave), du sexe féminin (les femmes sont alors exclues du politique), de la meilleure des façons, par les moyens de l'art (par les talents de poète et de musicienne de la belle Persienne),

¹³⁴ *Les Mille et Une Nuits*, édition Sermain-Chraïbi, tome II, p. 292.

indépendamment de quelque calcul que ce soit. La belle Persienne ne désire pas le pouvoir, c'est une figure de désir sans véritable intention, et de facto c'est le pouvoir qui la désire. Elle ne cède pas à ce désir, elle le manipule, le met à son service, en toute innocence, presque malgré elle. Son attitude stigmatise un désir pervers par l'ambition et les privilèges (en la personne du vizir Saouy), et propose un regard bienveillant sur d'autres formes de subversion, fussent-elles remettre en question le religieux, et pour peu que cette subversion se confonde avec l'art, l'insouciance et le plaisir. Bref, cette héroïne, comme d'autres figures des *Nuits* par ailleurs, a toutes les qualités requises pour engendrer dans les salons de conversation du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle (ou se croisent le monde des lettres, des arts, des sciences et de la haute société) des héroïnes de chair ou de papier du même genre, susceptibles de bousculer les scléroses imposées par les monarchies et le catholicisme.

Chapitre II : Zadig de Voltaire : perspective ironique, dimension politique

La dynamique intrinsèque au genre lui-même : quand la vérité d'une œuvre se cache dans sa réappropriation par d'autres.

Dans ce chapitre consacré à *Zadig* de Voltaire, nous suivons la même démarche que nous avons adoptée dans le chapitre précédent. Nous nous intéressons donc moins au genre qu'à son utilisation, et donc à son détournement. Néanmoins, les codes du genre nous serviront dans notre démonstration. Non pour saisir les techniques du conte, mais uniquement pour s'en référer à elles. Nous tenterons donc au travers de l'intertextualité à dégager une démarche commune, une façon d'appréhender le monde, voire une volonté de le changer – le conte témoignant d'une réalité qu'il transforme à des fins qui restent à identifier. La réalité de l'auteur comme ses intentions viendront se confondre à nos soucis d'analyse : faire dialoguer les œuvres, les ramener à une intention originelle – c'est les confronter à leur vérité, par-delà les propos qui tendent à signaler une volonté de se démarquer de tel ou tel modèle. La vérité d'une œuvre se cache dans la réappropriation : le détournement ne doit pas être confondu avec la rupture pure et dure. *Les Nuits* seront lues, discutées, analysées scrupuleusement, puis imitées – la naissance de *Zadig* procède de cette démarche-là, à savoir d'une lecture rigoureuse, intentionnelle.

Une question s'impose, que nous avons soulevée dans notre introduction: où commence et où s'arrête le conte oriental ? Ceci nous renvoie à la pérennité du conte, comme nous l'avons dit également, à sa capacité à faire entendre sa voix, à changer donc, à s'adapter sans faire fi de ses propres codes, sans faire fi également des codes locaux désireux de l'adopter en le transformant selon leur propre entendement. De la traduction-adaptation de Galland au *Voyage en Orient* de Nerval, en passant par Voltaire – le plus politique de tous –, n'y aurait-il pas une vérité commune, une intention en forme de variation applicable à quelque situation que ce soit, à quelque époque que ce soit ? Il faut lire ce dernier dans cette perspective, car nous pensons qu'il n'y a pas des contes mais un conte – un conte unique, en raison des objectifs relatifs au genre lui-même, introduit par Galland. Faut-il penser, suite à l'appréciation de Pierre Cambou,¹³⁵ « que le genre importe moins que l'idée que s'en

¹³⁵ Pierre Cambou, *Le traitement voltairien du conte*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 13.

faisait l’auteur et son époque ? » Certainement, au regard, de cette volonté affichée par un certain nombre d’auteurs de rompre avec le conte oriental en instaurant un autre modèle de rapport à l’oralité, où seul importe l’idée que le conte est appelé à agir sur son destinataire dans toutes les circonstances de l’existence. Nous avons vu que même le geste de Galland n’était pas désintéressé – qu’il a servi son objet à proportion de ce que pouvait entendre ses contemporains. Il ne pouvait sans doute pas imaginer que l’enthousiasme qu’il a fédéré autour des *Nuits* allait prendre la forme d’un compagnonnage qui allait s’inscrire dans la durée, et qui cristalliserait des pensées et des aspirations esthétiques très différentes – mais pas forcément antagonistes, comme nous le verrons. Aussi, il ne faut pas écarter, comme nous l’avons dit dans le chapitre précédent, le genre lui-même, en ce sens que le conte oriental aurait ce projet en son sein, à savoir sa réappropriation par d’autres, à travers les langues et les époques, et donc sa capacité à faire entendre sa propre voix, quoi qu’en disent ceux qui se réclament d’une rupture pleine et entière, au premier rang desquels, Voltaire.

Le conte oriental, nous l’avons vu, s’est greffé sur une époque férue de vraisemblance – or débarrassée du contexte qui l’a vu naître, rien n’est moins invraisemblable que la matière des *Nuits*. Le genre importe moins pour ses partisans que son détournement, au profit d’une autre littérature et d’un autre contexte. Par ailleurs, il nous semble également important, pour reprendre les mots de Jean Goulemot, de préciser ici que « le *conte* désigne moins un genre qu’un ensemble de récits fictionnels, tels que la fable, le mythe, le roman et même l’anecdote, dont le trait commun semble être le manque de vraisemblance »¹³⁶. Peu importe de toute façon que le conte soit faux, car assimilable à un ensemble de récits tout aussi faux, il n’en est pas moins vrai au regard de la pérennité qui a été la sienne, il n’en a pas moins transcendé cette manque de vraisemblance dans laquelle on a tenté de l’enfermer, d’où l’intérêt d’étudier ses métamorphoses successives.

La publication en 1747 de *Memnon, histoire orientale* – c’était le titre original de *Zadig* – marque dans l’œuvre de Voltaire, l’apparition d’un nouveau genre littéraire : le conte philosophique. Mais *Zadig* est également et avant tout un conte oriental, un genre par lequel Voltaire, à la différence du conte philosophique, a été attiré très tôt : *Le Crocheteur borgne*, publié seulement en 1774, date de

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23. Toutes les définitions du conte insistent sur le fait que « conte, fable, roman ... désignent des récits qui ne sont pas vrais » (*Encyclopédie*). Peu à peu même, conte vaut surtout « pour un récit faux et fabuleux », cette fausseté étant évidente pour la fable et moins pour le conte. (Jean Goulemot, *La littérature des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 87.)

1715.¹³⁷ En somme, *Zadig* est le fruit d'une longue maturation, et d'une connaissance érudite du genre – ce qui laisse entendre une volonté d'en percer les codes en vue d'une réappropriation. Ce qui laisse entendre aussi une dynamique intrinsèque au genre lui-même, appelée à agir dans le contexte personnel de l'auteur.

À l'époque de la création de *Zadig*, en effet, l'écrivain est âgé de cinquante-trois ans, et il est victime d'un concert de critiques après l'incident du « Jeu de la Reine »¹³⁸, qui l'oblige à se réfugier à Sceaux chez la duchesse du Maine. Rappelons l'anecdote : Mme du Châtelet, à la table de la reine, perd des sommes considérables, qui ne seront pas sans déclencher les foudres de Voltaire, qui laissera entendre : « Vous ne voyez donc pas que vous jouez avec des fripons. » Cette expérience le plongera dans une solitude significative – de laquelle l'écrivain aura du mal à émerger. Une solitude qui n'est pas sans rappeler les tentatives d'isolement de *Zadig* – son personnage éponyme. Selon la relation de Longchamp, le secrétaire de Voltaire, l'écrivain serait resté renfermé quelques semaines dans un appartement secret, dont il ne sortait qu'une fois par jour, le soir, pour aller prendre son souper en compagnie de la duchesse.¹³⁹ C'est là qu'il aurait lu ses premiers contes, « écrits exprès dans la journée pour la divertir » : ainsi auraient été composés « *Babouc, Memnon, Scarmentado, Micromégas* et *Zadig*¹⁴⁰. Georges Ascoli, dans son édition critique de *Zadig*¹⁴¹, s'attachant aux dates stricto sensu, conteste cette version. Voltaire est à Sceaux du 25 août au 18 septembre 1746 et le scandale de Fontainebleau éclate en octobre 1747. Après cette date, aurait-il pu donner *Zadig* à son hôtesse,

¹³⁷ Après *Zadig*, Voltaire exploitera cette veine dans le second *Memnon* (1749), *le Blanc et le Noir* (1764), *la Princesse de Babylone* (1768). (*Les grandes œuvres de la littérature française*, Bordas/VUEF, 2003, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais et de Daniel Couty, article « *Zadig ou la Destinée* », p. 1268.)

¹³⁸ Le scandale éclate en 1747 à Fontainebleau, où la cour passe quelques semaines pour la chasse du roi. (René Pomeau dans son introduction à *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 19.)

¹³⁹ Jaques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes. De « Micromégas » à « L'Ingénu »*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. 113.

¹⁴⁰ Longchamp, *Mémoires sur Voltaire et ses ouvrages*, Paris, A. André, 1826, t. II, p. 140.

¹⁴¹ Paris, Librairie Marcel Didier, 1962, Deuxième tirage revu et complété par Jean Fabre, t. I, introduction, p. III.

aurait-il pu remettre le manuscrit définitif, alors que le conte, sous le titre de *Memnon* a été publié en Hollande, peut-être en mai/juin, ou au plus tard en septembre ?¹⁴² Selon Ascoli, sans conteste non.

Jacques van den Heuvel¹⁴³ pose néanmoins la question pertinente s'il faut rejeter complètement la version de Longchamp, qui, selon lui, n'aurait pas pu inventer de toutes pièces le rapport entre certains séjours à Sceaux et certains contes – et plus particulièrement dans le cas de *Zadig*. Rappelons que Longchamp disait que son maître lui « faisait mettre au net les contes dont il voulait régaler tous les soirs madame du Maine »¹⁴⁴. Il faut donc que des contes voltairiens aient été recopiés à Sceaux : desquels peut-il s'agir ? Peut-être, suggère Ascoli, du *Crocheteur borgne* ou de *Così sancta*. Mais Jacques van den Heuvel conteste cette théorie en affirmant « que ces courts morceaux sont présentés par les éditeurs de Kehl comme des amusements de jeunesse sans conséquence, et n'ont à vrai dire jamais été recueillis par Voltaire, qui, dans la mesure du possible ne laissait pourtant rien échapper de ses productions. »¹⁴⁵ En revanche, toujours selon van den Heuvel, on peut envisager que Longchamp ait confondu dans ses souvenirs les deux séjours que Voltaire fit à Sceaux, à l'automne de 1746, et à celui de 1747. Selon cette logique, c'est en 1746 que Voltaire aurait lu – après les avoir fait recopiés par Longchamp – des chapitres de *Memnon*, qu'il avait sans doute composés quelque temps auparavant¹⁴⁶. C'est donc très probablement à cette occasion-là que madame du Maine a

¹⁴² Voltaire, *Romans et contes*, Imprimerie nationale, Paris, 1978, Introduction par Roger Pagosse, p. 14. *Memnon, histoire orientale* a été publié à Amsterdam en 1747, et il a été mentionné la première fois dans l'édition hollandaise du *Journal des savants* en mai 1748. (H.T. Mason dans son édition critique de *Zadig, ou la destinée* in Voltaire, *Œuvres de 1746-1748*, Voltaire Foundation, Oxford, 2004, p. 67.)

¹⁴³ Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, éd. cit., p. 141.

¹⁴⁴ Longchamp, *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages*, éd. cit., t. II, p. 145.

¹⁴⁵ Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, éd. cit., p. 141. Jacqueline Hellegouarc'h dans le premier tome de son édition critique de *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, intitulé « De Voltaire à Voisenon » cite les éditeurs de Kehl : « Ces deux petits romans sont de la jeunesse de M. de Voltaire, et fort antérieurs à ce qu'il a fait depuis dans ce genre ». (*Nouvelles françaises du XVIII^e siècle. I. De Voltaire à Voisenon*, Le Livre de Poche, 1994, pp. 65-66.)

¹⁴⁶ Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 737. (Notice de Jacques van den Heuvel)

vivement encouragé Voltaire à publier ce que l'écrivain considérait jusque-là comme de simples « fadaises »¹⁴⁷ :

« Madame du Maine avait témoigné à Monsieur de Voltaire son désir de le voir communiquer aux personnes qui composaient alors sa petite cour, ces contes et ces romans qui l'avaient tant amusée lorsqu'il venait tous les soirs prendre son repas dans la ruelle de son lit, et que personne n'aurait soupçonné d'être sortis de la même plume qui avait écrit *La Henriade*, *Œdipe*, *Brutus*, *Zaïre*, *Mahomet*, etc. Monsieur de Voltaire lui obéit. Il savait aussi bien lire que composer. Ces petits ouvrages furent trouvés charmants, et chacun le pressa de n'en pas priver le public. Il remontra que ces opuscules de société s'éclipsaient d'ordinaire au grand jour, et ne méritaient pas d'y paraître. On ne voulut point entendre ses raisons, et on insista tellement que pour mettre fin aux sollicitations des personnes qui l'entouraient, il fut obligé de leur promettre qu'à son retour à Paris, il songerait à les faire imprimer, mais que, voulant qu'elles en jouissent ainsi que ses amis, avant le public, il en garderait par devers lui tous les exemplaires, et commencerait à en expédier une pacotille à madame la duchesse du Maine, qui voudrait bien se charger de leur en faire la distribution... Rentré dans ses foyers après trois mois d'absence, monsieur de Voltaire, ne voulant point manquer à la parole qu'il avait donnée à Sceaux, résolut de faire imprimer quelques-uns des opuscules qu'on lui avait demandés. Il fit choix de *Zadig* comme un des plus marquants... »¹⁴⁸

Ce qui importe ici, c'est d'entendre que le conte ait fait sensation dans les salons. En somme, savoir que l'oralité populaire ait pu faire l'objet d'une réappropriation savante et partagée, est inséparable de la théorie que le conte est non seulement fait pour être lu à haute voix mais qu'il joue,

¹⁴⁷ La définition du *Petit Robert* est « chose insignifiante dépourvue d'intérêt » : « Tu veux quitter le solide pour s'occuper de fadaises ? » (Lesage). Vers le 20 juin 1739, Voltaire écrit à Frédéric par rapport à *Micromégas*, qui n'est, à l'époque que *Le Voyage du baron de Gangan* : « C'est une fadaise philosophique qui ne doit être lue que comme on se délasse d'un travail sérieux avec les bouffonneries d'Arlequin ». (Voltaire, *Correspondance*, volume 3 [janvier 1749-décembre 1753], Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, lettre 1258, p. 215)

¹⁴⁸ Longchamp, *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages*, éd. cit., t. II, p. 142. Dans *Le dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française* (Rédaction par Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, Paris, Bordas, 2003, article « Zadig »), nous pouvons lire le passage suivant sur la publication de *Zadig* : « Encouragé par les applaudissements de ses auditeurs, Voltaire décide de publier *Zadig* en limitant l'impression à mille exemplaires. Il recourt à une ruse étonnante, donne la première moitié de son manuscrit à Prault et la seconde à Machuel. Chaque libraire doit lui abandonner sa moitié d'ouvrage. Il fait brocher les deux parties ensemble, qui paraissent en septembre 1748. Il révisé le texte en 1752 et en 1756. Il garde en portefeuille deux chapitres, « la Danse » et « les Yeux bleus » qui paraîtront dans l'édition de Kehl (1784). »

ce faisant, un rôle social et culturel. Les salons sont la scène, au travers de quoi Voltaire et d'autres comme lui donnent à entendre un genre et ses codes, à travers une mise en scène personnelle mais aussi collective, en ce sens que les ajouts, changements, etc. sont nourris par des attentes collectives. Car ce genre et ses codes plus ou moins retravaillés rendent compte et agissent sur leur destinataire à proportion de la réalité qui est la leur, par la volonté des écrivains qui se les réapproprient, et par l'assentiment des récepteurs qui partagent avec l'auteur un goût commun pour la satire. Voltaire, à l'instar de Galland, a réfléchi à l'oralité – c'est-à-dire à l'art de la démonstration, à l'usage pratique du conte.

Ceci n'est pas un conte : vers une abolition de la hiérarchie des genres via le conte oriental

Bref, la citation de Longchamp prouve que *Zadig*, avant de devenir une œuvre imprimée sur papier, destinée à un public plus vaste, fut la lecture du soir de Madame du Maine et celle de son entourage, lecture faite par Voltaire lui-même¹⁴⁹. Comme nous l'avons précisé dans notre introduction, pour un contemporain de Louis XIV, lire, c'est avant tout entendre une lecture faite par un autre, à voix haute. Selon l'article « Conte » du *Vocabulaire de la littérature du XVIII^e siècle*¹⁵⁰, « l'une des raisons de l'engouement pour le conte est la présence d'une longue tradition orale qui perdure au XVIII^e siècle sous la forme populaire de la veillée, et surtout, dans sa version mondaine, par les anecdotes contées avec esprit dans les salons à la mode. Plusieurs écrivains, comme le Napolitain Galiani, se sont même forgé une réputation en exhibant leur talent de conteur. Bon nombre de récits de Diderot (*Ceci n'est pas un conte*, mais aussi ceux insérés dans ses œuvres romanesques) visent à

¹⁴⁹ À l'époque de Voltaire, on avait encore l'habitude de lire les romans et les contes devant un auditoire avant de les publier, en poursuivant ainsi une longue tradition. Comme Christian Biet souligne dans *l'Histoire de la France littéraire* (Tome 2, Classicismes : XVII^e-XVIII^e siècles, dans le chapitre intitulé « L'oral et l'écrit », p. 434.), « les frontières de l'écrit et de l'oral restent longtemps poreuses, au point que Furetière – qui n'a pas, dans son *Dictionnaire*, ouvert d'entrée à "écrit", ni à "écrire" ou à "écriture" – définit l'acte de lire comme celui de "connaître" et de "comprendre la figure, ou le son et la force des caractères écrits, imprimés ou gravés, par lesquels un autre a voulu exprimer sa pensée". Lire, c'est toujours "prononcer à haute voix le contenu de quelque livre ou écrit qu'on a devant les yeux", et Furetière spécifie dans un exemple qu'il est bon de "louer la coutume des couvents, de faire lire pendant les repas" (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, article « Lire ».)

¹⁵⁰ Jean M. Goulemot, Didier Masseau, Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVIII^e siècle*, Article « Conte », p. 45.

transposer dans l'écrit la vivacité, la légèreté et l'impression d'improvisation brillante que donne un habile conteur lors d'une conversation à bâtons rompus ». Les qualités d'orateur du conteur sont très importantes à l'époque. Pour preuve, Longchamp souligne au sujet de Voltaire « qu'il savait aussi bien lire que composer », mettant ainsi sur un pied d'égalité la création des contes et leur interprétation en publique.¹⁵¹ Par ailleurs, même au XIX^e siècle, l'opinion littéraire abordera *Zadig* comme un conte qui est conseillé d'être découvert d'abord par la lecture à haute voix. Ainsi, Stendhal, dans un programme d'étude tracé exprès pour sa jeune sœur Pauline, recommandait de se faire lire ce conte à haute voix par un grand-père¹⁵². « Le conte hérite donc avant tout de l'oralité, il raconte des histoires », comme le souligne très justement Florence Chapiro¹⁵³.

En même temps, le conte s'oppose aux genres nobles de la littérature, comme la tragédie ou la poésie épique¹⁵⁴. L'extrait des *Mémoires* de Longchamp nous en dit long sur l'opinion de Voltaire sur ce genre considéré comme mineur : « Il remontra que ces opuscules de société s'éclipsaient d'ordinaire au grand jour, et ne méritaient pas d'y paraître. »¹⁵⁵ Voltaire écrit donc des contes « par esprit de dérision, pour amuser un public cultivé, non pas pour passer à la postérité »¹⁵⁶. « Fadaïses », « opuscules », « bagatelles », « coïonneries », « plaisanteries » : l'auteur de *Zadig* n'utilise que des termes peu flatteurs quand il parle du genre. En cela, il rejoint l'opinion de Galland qui lui aussi définit les contes des *Mille et Une Nuits* comme des « fariboles »¹⁵⁷. Pourtant l'un comme l'autre doivent leur gloire au conte – on a beaucoup dit sur la perception mineure du genre, moins sur sa capacité à séduire ces esprits qui ne voient en lui que simples amusements, jusqu'à finalement se faire adopter complètement par les plus détracteurs d'entre eux. Galland et Voltaire sont influencés par le préjugé classique de vraisemblance et de hiérarchie des genres, ainsi que par le cartésianisme qui s'accorde

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Inventaire Voltaire*, sous la direction de Jean Goulemot, André Magnan, Didier Masseau, Paris, Gallimard, 1995, p. 1416. (article « Zadig, ou la destinée »)

¹⁵³ Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2007, p. 145.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Longchamp, *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages*, éd. cit., t. II, p. 142.

¹⁵⁶ Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, p. 145.

¹⁵⁷ La définition du petit Robert : chose, propos vain et frivole. *Dire, conter des fariboles*. « Et n'ayez aucun égard pour le nom, le titre et autres fariboles » (Bernanos).

bien avec la rationalité des Lumières. Ainsi, les célèbres dictionnaires l'époque, dont celui de Trévoux¹⁵⁸ et celui d'Antoine Furetière¹⁵⁹ ne voient dans le conte que « discours de néant » et font une énumération peu élogieuse au sujet des contes qui figurent dans le *Cabinet des fées* de Madame d'Aulnoy : « contes de vieille, de peau d'âne, de la cigogne, de la mère de l'Oye »¹⁶⁰. L'emploi du terme « conte » est d'autant plus condescendant que le succès de l'adaptation de Perrault en a fait un divertissement mondain, un badinage : « Les mondains s'adonnent alors à ces badineries comme ils s'étaient plu quelques temps auparavant aux portraits, aux proverbes et aux maximes »¹⁶¹. L'expression « badinerie » appartient à la même lignée que « fariboles » (Galland) et « fadaïses » (Voltaire). Nous pouvons donc constater avec Pierre Cambou¹⁶², que « le conte est exposé à un sentiment amusé et apitoyé ; et qu'il entre en philosophie, comme symbole de tous les préjugés qui étouffèrent la raison jusqu'au XVIII^e siècle ».

En ce qui concerne plus exactement Voltaire : sa formation, ses goûts qu'il affiche, ses écrits, tout semble l'éloigner du genre romanesque. Pour preuve, Longchamp écrit au sujet des contes de son maître « que personne ne [les] aurait soupçonnés d'être sortis de la même plume qui avait écrit *La Henriade*, *Œdipe*, *Brutus*, *Zaïre*, *Mahomet* ». Le mépris des romans et des contes¹⁶³ est tellement

¹⁵⁸ Ville sur la Saône, Trévoux fut renommée pour son imprimerie, qui publia à partir de 1701 le *Journal de Trévoux*, puis le *Dictionnaire de Trévoux* (1^{ère} édition 1704), rédigés par les jésuites pour combattre jansénistes et philosophes. (*Le petit Larousse* 2009, article « Trévoux »)

¹⁵⁹ Antoine Furetière (Paris 1619-1688), écrivain français, auteur du *Roman bourgeois*. Son *Essai d'un dictionnaire universel* (1684) le fit exclure de l'Académie française. Son *Dictionnaire universel*, publié en Hollande en 1690, constitue une source précieuse pour l'étude du vocabulaire du XVII^e s. (*Le petit Larousse* 2009, article « Furetière »)

¹⁶⁰ Cités dans l'introduction du *Cabinet des fées*, de Mme d'Aulnoy, p. 10, édition Philippe Picquier, Arles, 1988.

¹⁶¹ Furetière décrit le conte comme un genre bon « à divertir les fainéants ». (À l'article « Roman », cité in Voltaire, *Romans et contes*, édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. LI, Introduction générale par F. Deloffre)

¹⁶² Pierre Cambou, *Le traitement voltairien du conte*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 23-24.

¹⁶³ « L'opposition entre conte et roman n'est pas [...] pertinente au XVIII^e siècle, malgré les apparences. Si les dictionnaires [de l'époque] reconnaissent des différences, l'usage les confond fréquemment. Raynal, en 1754, s'exclame à propos de *Ah ! quel conte !* : C'est un roman de fées et une continuation du *Sopha* », tandis que de la même œuvre, à la même date, Grimm dit : « Conte politique et astronomique, voilà le titre d'un nouveau roman de M. Crébillon ». On trouve en même temps conte ou roman galant, roman ou conte philosophique, roman ou conte satirique... Comme on l'a remarqué (N.Gueunier), « le conte et le roman semblent donc être perçus comme deux sous-classes du récit, très proches l'une et l'autre, au plan de

répandu chez les gens sérieux que les auteurs qui en écrivent, malgré cette image négative du genre, donnent à leurs ouvrages d'autres noms tels que « mémoires », « nouvelle », « anecdote », termes plus acceptables et plus acceptés par les lecteurs de l'époque. « Que reproche-t-on aux romans ? Depuis l'antiquité gréco-latine jusqu'au XVII^e siècle en passant par le Moyen Âge, ce sont des récits où l'in vraisemblance des aventures est souvent enrichie par un merveilleux qui flatte l'enfance prolongée des lecteurs », souligne Roger Pagosse¹⁶⁴. « Voltaire, ancien élève des Jésuites ne peut que partager la prévention des esprits sérieux contre une littérature qui invite son lecteur à de folles rêveries », poursuit-il. Pour renforcer sa démonstration, Pagosse cite l'opinion critique de Voltaire sur les romans de Marivaux, opinion que Voltaire formulait alors qu'il craignait une réfutation de ses *Lettres philosophiques* par le célèbre romancier (et dramaturge). Le mépris que Voltaire portait au genre romanesque y est palpable : « À la bonne heure que ce misérable gagne de l'argent comme tant d'autres à me dire des injures. Il est juste que l'auteur de *La Voiture embourbée*, du *Télémaque travesti* et du *Paysan parvenu* écrive contre l'auteur de *La Henriade*¹⁶⁵.

Néanmoins, il serait erroné de réduire le personnage de Voltaire à un esprit sérieux, qui fustigerait sans discernement le caractère drolatique et enjoué de certaines œuvres. Pour preuve, tout en se revendiquant un auteur « sérieux », il considère Boccace et La Fontaine comme des modèles. Comme le souligne Frédéric Deloffre, « l'entourage de l'écrivain n'est pas indifférent non plus à la beauté des romans : Émilie du Châtelet, par exemple, en lit beaucoup. Pour se dissiper des expériences de physique et des calculs, de la rédaction des *Éléments de Philosophie* et de la lecture critique de la Bible, on lit le soir à Cirey¹⁶⁶, des romans, comme ce *Paysan parvenu* auquel Voltaire prend également plaisir, quoi qu'il dise, ou des contes comme ceux des *Mille et Un Jours* »¹⁶⁷.

l'intention : tous deux sont faits pour amuser, non pour instruire, au plan du contenu... La seule différence entre eux se situerait au plan formel dans l'opposition récit bref et récit long" ». (Jean Goulemot, *La littérature des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 87.)

¹⁶⁴ Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Imprimerie nationale, 1978, p. 9, introduction de Roger Pagosse

¹⁶⁵ Voltaire, *Correspondance*, éd. cit. , lettre 663, t. I, p. 746.

¹⁶⁶ En 1734, Voltaire, menacé d'arrestation après la publication des *Lettres philosophiques*, se réfugie à Cirey, en Champagne, chez son amie Mme du Châtelet. (Chronologie de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris GF Flammarion, p. 281.)

¹⁶⁷ Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques van den Heuvel, introduction générale par Frédéric Deloffre, pp. LII-LIII.

Par ailleurs, la position de Voltaire, sans doute en raison de la fréquentation érudite du conte, a beaucoup changé durant sa vie concernant la hiérarchie des genres. Le conte – comme le précise Jean Marie Goulemot dans son ouvrage intitulé *La littérature des Lumières* – « a d’abord été dédaigné par son auteur même, et le conte voltairien de la maturité est le résultat d’essais et de tâtonnements. La genèse a duré trente ans, de 1715 à 1745, pendant lesquels Voltaire s’est exercé à ce qu’on appelle « les genres connexes ». Il a pratiqué le conte en vers imité de La Fontaine, le dialogue philosophique à la manière des quatre premières *Lettres philosophiques* (1735) qui sont une sorte d’amorce d’un conte. La pratique du récit historique n’est pas non plus indifférente à l’écriture des contes. Les *Anecdotes sur Louis XIV*, les *Anecdotes sur Pierre le Grand*, ne sont pas sans évoquer les épisodes de *Zadig*. Il y a une osmose continuelle entre l’œuvre de Voltaire, ses lectures, l’actualité et les contes. Le conte finit même chez lui par contaminer des œuvres qui lui sont totalement étrangères. Plusieurs articles du *Dictionnaire philosophique* (« Torture »¹⁶⁸, « Égalité »...) sont entièrement ou partiellement des contes ».¹⁶⁹ Parallèlement à cette évolution, l’auteur de *La Henriade* et de *Zaïre*, critique ardent des « romans » (*Le Paysan parvenu* et *Le Télémaque travesti*) et des historiottes (*La Voiture embourbée*) a découvert que ces mêmes genres lui assurent le plus sûrement la survie littéraire.

¹⁶⁸ « Il n’y a pas d’apparence non plus qu’un conseiller de la Tournelle regarde comme un de ses semblables un homme qu’on lui amène hâve, pâle, les yeux mornes, la barbe longue et sale, couvert de la vermine dont il a été rongé dans un cachot. Il se donne le plaisir de l’appliquer à la grande et à la petite torture, en présence d’un chirurgien qui lui tâte le pouls, jusqu’à ce qu’il soit en danger de mort, après quoi on recommence ; et comme dit très bien la comédie des *Plaideurs* : « Cela fait toujours passer une heure ou deux. »

Le grave magistrat qui a acheté pour quelque argent le droit de faire ces expériences sur son prochain va conter à sa femme ce qui s’est passé le matin. La première fois madame en a été révoltée, à la seconde elle y a pris goût, parce qu’après tout les femmes sont curieuses ; et ensuite la première chose qu’elle lui dit lorsqu’il rentre en robe chez lui : « Mon petit cœur, n’avez-vous fait donner aujourd’hui la question à personne ? » [...] »

Lorsque le chevalier de La Barre, petit-fils d’un lieutenant général des armées, jeune homme de beaucoup d’esprit et d’une grande espérance, mais ayant toute l’étourderie d’une jeunesse effrénée, fut convaincu d’avoir chanté des chansons impies, et même d’avoir passé devant une procession de capucins sans avoir ôté son chapeau, les juges d’Abbeville, gens comparables aux sénateurs romains, ordonnèrent, non seulement qu’on lui arrachât la langue ; qu’on lui coupât la main, et qu’on brûlât son corps à petit feu ; mais ils appliquèrent encore à la torture pour savoir combien précisément de chansons il avait chantées, et combien de processions il avait vues passer, le chapeau sur la tête. (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « Torture », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire foundation, 1994.)

¹⁶⁹ Jean Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 87-88.

Comme le souligne Pierre Cambou dans son ouvrage important intitulé *Le traitement voltairien du conte*, « le paradoxe du procédé voltairien concernant le conte se manifeste également dans le fait que l'écrivain a recours aux séductions de la fable pour en dénoncer les illusions et éveiller l'esprit critique. Refusant la fantaisie gratuite, il aspire à une subtile connivence avec le lecteur cultivé »¹⁷⁰ :

« Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. »¹⁷¹

Cette complexité du point de vue de l'auteur concernant le conte (oriental) se manifeste dans *Zadig* dès l'approbation. Il s'agit en réalité d'une pseudo-approbation : Comme le précise René Pomeau dans ses « Notes » pour *Zadig*, « Voltaire y parodie le rapport qu'un censeur, à la demande du lieutenant-général de police, rédigeait en vue d'accorder ou de refuser l'autorisation de publier un ouvrage »¹⁷². L'écrivain garde donc la forme – celle d'une approbation « classique » –, tout en détournant complètement le fonds :

« Je soussigné, qui me suis fait passer pour savant, et même pour homme d'esprit, ai lu ce manuscrit, que j'ai trouvé, malgré moi, curieux, amusant, moral, philosophique, digne de plaire à ceux mêmes qui haïssent les romans. Ainsi, je l'ai décrié, et j'ai assuré M. le Cadi-Lesquier¹⁷³ que c'est un ouvrage détestable. »¹⁷⁴

¹⁷⁰ Pierre Cambou, *Le traitement voltairien du conte*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 13.

¹⁷¹ Voltaire, *Le taureau blanc* in *Romans et contes*, édition établie par René Pomeau, Paris, Flammarion, 2010.

¹⁷² Notes de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 260.

¹⁷³ Le cadi-lesquier était dans l'empire ottoman un haut dignitaire chargé de la religion et des lois (*Ibid.*).

¹⁷⁴ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 69.

Entre reniement et imitation. Emprunts, compromissions et ruptures : le choix de la satire

Voltaire suit le même procédé dans l'épître dédicatoire : l'écrivain s'y détache de Galland en évoquant avec une ironie condescendante la grande popularité des *Mille et Une Nuits* en France. Pourtant, l'atmosphère de *Zadig* est empruntée aux contes arabes, et révèle chez Voltaire, malgré tout ce qu'il peut en dire de mal une connaissance très approfondie de cette littérature¹⁷⁵. Car dans l'épître dédicatoire de *Zadig*, notamment, on peut retrouver tous les éléments qui figurent dans celui écrit par Galland pour introduire *Les Mille et Une Nuits*, mais d'une manière détachée et cynique. Ainsi, Voltaire tout comme son illustre prédécesseur, adresse son livre à une dame de haut rang : « Épître dédicatoire de *Zadig* à la sultane Sheraa¹⁷⁶ par Sadi¹⁷⁷. »¹⁷⁸. Des contemporains ont pensé, à tort ou à raison que cette prétendue sultane – qui rappelle par ailleurs la conteuse des *Nuits*, Scheherazade – désignait la duchesse du Maine ou la marquise de Pompadour¹⁷⁹. Clément¹⁸⁰, peu après la parution de *Zadig* écrivait par rapport à l'épître dédicatoire : « Bien des personnes prétendent que c'est Madame la Marquise de P*** qu'on a voulu peindre ; ce qu'il y a de sûr, c'est que le portrait lui ressemble »¹⁸¹. Comme le souligne Georges Ascoli, « depuis, de nombreux critiques ont accepté cette assimilation, sans la réserve émise par Clément. Cette interprétation était fort répandue à l'apparition de l'ouvrage et Voltaire la redoutait beaucoup, ajoute-t-il. Par ailleurs, ceux qui continuent à penser que Madame de Pompadour était le destinataire de l'épître dédicatoire, affirment en même temps que *Zadig* fut

¹⁷⁵ Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes. De Micromégas à « L'Ingénu »*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. 183.

¹⁷⁶ Origine probable de ce nom : le nom arabe *Schera* (d'Herbelot, 767-768) ou *Ascheera* (Banier, II, 421 ; Fourmont, II, 287), donné à Sirius, la plus éclatante des étoiles.

¹⁷⁷ Le poète persan Sadi, ou Saadi, auteur du *Gulistan*, a vécu en réalité au XIII^{ème} siècle (c.1193- c.1292), soit plusieurs siècles après 837, date à laquelle il est censé écrire à la sultane Sheraa. (Notes de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 261. ; Voltaire, *OEuvres de 1746-1748*, Voltaire Foundation, Oxford, 2004, *Zadig, ou la destinée*, Critical edition by Haydn T. Mason, p. 114, note en bas de page, num. 1.)

¹⁷⁸ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 69.

¹⁷⁹ Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Imprimerie nationale, 1978, texte présenté et commenté par Roger Pagosse, p. 258. (Variantes et notes)

¹⁸⁰ Pierre Clément dit *Pierre Clément de Genève*, né à Genève en 1707 et mort à Charenton en 1767, est un homme de lettres suisse.

¹⁸¹ Clément (de Genève), *Les cinq années littéraires*, La Haye, 1754, vol. I, p. 142.

composé pour la duchesse du Maine, sans se rendre compte de la contradiction de leurs propos », précise également Ascoli¹⁸².

À l’opposé de ces hypothèses discutables, il voit en la sultane Sheraa « une dame imaginaire, à qui l’auteur pourra se permettre d’adresser des compliments « orientaux »¹⁸³. Selon les termes de Jean Goulemot, Voltaire, en écrivant les premières phrases de l’épître dédicatoire, « utilise l’ouverture traditionnelle des contes orientaux où se mime une politesse hyperbolique »¹⁸⁴ : « Charme des prunelles, tourment des cœurs, lumière de l’esprit, je ne baise point la poussière de vos pieds, parce que vous ne marchez guère, ou que vous marchez sur des tapis d’Iran ou sur des roses »¹⁸⁵.

La parodie du conte oriental est palpable dans ce passage, notamment à travers les métaphores et les hyperboles. L’énumération amusante des qualités de la sultane Sheraa va à l’encontre de l’épître dédicatoire fait par Galland pour *Les Mille et Une Nuits*. Ce dernier est solennel, et une certaine gravité y règne car Galland évoque dans un long paragraphe la disparition du père de la Madame de Marquise d’O, M. de Guillerages : « Après la perte irréparable que j’en ai faite, je ne puis m’adresser qu’à vous, Madame, puisque vous seule pouvez me tenir lieu de lui. »¹⁸⁶

Rien de semblable chez Voltaire qui crée, comme nous l’avons mentionné plus haut, une épître dédicatoire détournant les « codes » du genre où l’ironie le dispute au comique :

« [Zadig] fut écrit d’abord en ancien chaldéen, que ni vous ni moi n’entendons. On le traduisit en arabe, pour amuser le célèbre sultan Ouloug-beg¹⁸⁷. C’était du temps où les Arabes et les Persans

¹⁸² *Zadig ou la destinée*, édition critique avec un commentaire par Georges Ascoli, deuxième tirage revu et complété par Jean Fabre, Paris, Librairie Marcel Didier, 1962, volume II, p. 3.

¹⁸³ *Ibid.* p. 4.

¹⁸⁴ L’ouverture des *Lettres d’Amabed* est semblable à celle de *Zadig* : « Lumière de mon âme, père de mes pensés, toi qui conduis les hommes dans les voies de l’Éternel, à toi, savant Shastasid, respect et tendresse... » (Jean Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, éd. cit., p. 89.

¹⁸⁵ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 69.

¹⁸⁶ *Les Mille et Une Nuits*, Traduction d’Antoine Galland, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. cit., p. 19.

¹⁸⁷ Ouloug-beg, petit-fils de Tamerlan, règne à Samarcande de 1416 à 1449. Le statut de *Zadig* selon cette phrase est très douteux, arrivé par de multiples traductions. Le texte liminaire déjoue encore une fois les codes du genre.

commençaient à écrire des *Mille et Une Nuits*, des *Mille et Un Jours*¹⁸⁸ etc. Ouloug aimait mieux la lecture de *Zadig* ; mais les sultanes aimaient mieux les *Mille et un*. « Comment pouvez-vous préférer, leur disait le sage Ouloug, des contes qui sont sans raison, et qui ne signifient rien ? – C’est précisément pour cela que nous les aimons », répondaient les sultanes. »¹⁸⁹

Ce passage nous témoigne très bien, comme le précise Pierre Cambou, « de la rencontre du genre constitué, idéologiquement et fonctionnellement marqué, et du principe délétère qu’est le conte et de l’ironie voltairienne. Polyphonie, dialogisme et jeu sur le référent, dérobades du narrateur enlèvent à la conduite du récit son caractère explicite, et à la fiction son caractère d’évidence et de vérité. Ainsi naît une incompatibilité. Au-delà du simple jeu parodique, c’est elle qui interpose entre le lecteur et le conte une distance définitive qui en objective les motifs et les procédés, et qui arrête le mouvement de sympathie ou de connivence. L’ironie joue contre le conte, et si elle entre dans sa logique, c’est pour en contrarier l’effet, et la convertir. »¹⁹⁰

C’est là où réside justement l’originalité du traitement de Voltaire, poursuit Cambou, « puisque l’écrivain cherche à parodier et à transformer en même temps un mode d’écriture et d’amener le lecteur à penser conjointement les deux opérations. Tout l’intérêt se trouve dans cette mutation concomitante : les contes ne sont pas un hapax, une géniale singularité à l’époque des Lumières, mais ils accompagnent l’immense réforme des esprits que réalise le XVIII^e siècle en tant qu’essai littéraire, pourrions-nous dire, puisque le genre est le cadre et la matière directe ou indirecte d’une contestation des formes d’expression et de pensée »¹⁹¹.

¹⁸⁸ Après l’adaptation par Galland (à partir de 1704) des *Mille et Une Nuits*, son contemporain, Pétis de la Croix traduisit les *Mille et Un Jours*, et des imitations suivirent comme par exemple, les *Mille et Un Quarts d’Heures*, prétendues « contes tartares » de Gueulette... (Notices de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas*, *Zadig*, *Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 261.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Pierre Cambou, *Le traitement voltairien du conte*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 14.

¹⁹¹ *Ibid.*, Voir sur ce sujet également Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1963. Jean Boorsch dans un recueil d’essais en hommage de Georges May, fait le résumé suivant de l’étude de son collègue : « [...] *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle* étudie, d’un point de vue uniquement littéraire, l’évolution du roman français et les pressions qu’exercent sur lui les diverses opinions exprimées par les critiques entre 1715 et 1760, entre *Gil Blas* et *La Nouvelle Héloïse*. Dates judicieusement choisies car c’est la période où le roman conquiert ses lettres de naturalisation, sa légitimation comme genre à part entière, et prend le départ vers la domination qu’il était destiné à atteindre dans la suite. Georges May voit le roman de cette époque comme affrontant une sorte d’impasse, qu’il appelle un dilemme, et qui est

Voltaire, l'une des grandes figures de cette réforme des esprits, ne peut être que critique à l'égard du genre qu'est le conte oriental, en vogue à cette époque (il est à noter qu'il n'a jamais paru autant de romans orientaux qu'entre les années 1740 et 1750)¹⁹². L'écrivain de *Zadig* se méfie du merveilleux oriental, et ne manque pas d'évoquer l'expression péjorative de « contes des *Mille et Une Nuits* » lorsqu'il veut dénoncer quelque absurdité révoltante¹⁹³. C'est pour cette raison qu'il souhaite nettement distinguer son *Zadig* des *Nuits*, et le présente dans l'épître dédicatoire comme un conte où il faut chercher un sens philosophique à la différence des contes arabes traduits par Galland (et à la différence également de leurs nombreuses réécritures).

« Voltaire, de fait, écrivant *Zadig*, se comporte à l'égard du roman oriental comme il se comportait à l'égard de la littérature de voyages imaginaires lorsqu'il composait *Micromégas* », souligne Jacques van den Heuvel dans son ouvrage intitulé *Voltaire dans ses contes*. « L'attitude de Voltaire en face d'une tradition romanesque est toujours la même. Il en a pénétré profondément les mécanismes, et il exploite habilement les procédés et les thèmes, mais à des fins proprement philosophiques et sans cesser chemin faisant à railler leur invraisemblance », ajoute van Heuvel¹⁹⁴. Il n'est donc pas étonnant que dans l'épître dédicatoire, Voltaire apprécie chez la favorite des qualités intellectuelles comme « un petit fonds de philosophie » et « l'esprit très sage »¹⁹⁵. Ce faisant, Voltaire conteste la définition de l'Encyclopédie selon laquelle le conte est « un récit fabuleux en prose ou en vers », dont le « but est moins d'instruire que d'amuser »¹⁹⁶.

essentiellement l'attraction exercée par les différents réalismes qui se développent en face des autres possibilités romanesques. (Jean Boorsch, « À propos du dilemme » in *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, edited by Catherine Lafarge, Departement of French and Italian Stanford University, « Anima Libri », 1989, p. 22.)

¹⁹² S. Paul Jones, *A list of French Prose Fiction from 1700 to 1750*, New York, The H.W. Wilson Company, 1939, introduction, pp. XIX-XX.

¹⁹³ Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 183.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹⁵ Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 70.

¹⁹⁶ DIDEROT et D'ALEMBERT, *l'Encyclopédie*, article « Conte », Paris, Bibliothèque des arts, des sciences et des techniques, 2004, pagination multiple

Néanmoins, nous ne pouvons pas affirmer formellement que Voltaire ne respecte pas les lois du genre. Par exemple, il garde les formes traditionnelles d'incipit du conte : « Du temps du roi Moabdar il y avait à Babylone un jeune homme nommé Zadig, né avec un beau naturel fortifié par l'éducation. »¹⁹⁷ Cette ouverture nous signale d'emblée que nous allons lire, selon les termes de Jenny H. Batlay, « une histoire inventée et non une histoire vécue ou historique. Il s'agit bien ici d'un conte dans le plus pur sens du terme »¹⁹⁸, mais qui se déroule néanmoins en un lieu concret et à une certaine époque. Les contes de fées commencent presque tous par des récurrences, par « Il était une fois » (ou bien par l'expression « il y avait autrefois » qui figure dans le premier paragraphe des *Mille et Une Nuits*¹⁹⁹). La première phrase de *Zadig*, « sorte d'équivalent de "Il était une fois", avertit donc le lecteur que ce qui va suivre n'existe qu'au niveau de l'imaginaire. Ainsi prévenu, le lecteur ne cherchera aucune vérité factuelle dans les anecdotes suivantes, mais cherchera et y trouvera une vérité presque universelle », précise Jenny H. Batlay dans un article qui porte sur le conte de Voltaire²⁰⁰.

Des personnages types marqués par le désir et des avatars philosophiques au service de la satire

Venons-en au récit lui-même : *Zadig*. Avant de passer à une analyse approfondie, rappelons brièvement ce que nous avons dit dans le chapitre précédent, à savoir que les personnages seraient mus par le désir qui leur incombe. Nous avons également souligné que l'auteur qui se servirait dans la

¹⁹⁷ Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, éd. cit., p. 71. Les ouvertures de *L'Ingénu* (« Un jour saint Dustan, Irlandais de nation et saint de profession, partit d'Irlande... (*L'Ingénu*), ou de *Candide* (« Il y avait en Vestphalie, dans le château de monsieur le baron de Thundertentronckh... ») sont également de la lignée de *Zadig*. (Jean Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, éd. cit., p. 89.)

¹⁹⁸ Jenny H. Batlay, « Analyse d'un chapitre de *Zadig* : le nez, démystification et moralité » in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. CXXXII, 1975, p. 7.

¹⁹⁹ « Les chroniques des Sassaniens, anciens rois de Perse, qui avaient étendu leur empire dans les Indes, dans les grandes et petites îles qui en dépendent, et bien loin au-delà du Gange, jusqu'à la Chine, rapportent qu'il y avait autrefois un roi de cette puissante maison qui était le plus excellent prince de son temps. » (*Les Mille et Une Nuits*, Traduction d'Antoine Galland, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 23.)

²⁰⁰ Jenny H. Batlay, « Analyse d'un chapitre de *Zadig* : le nez, démystification et moralité » in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. CXXXII, 1975, p. 7.

matière des *Nuits*, ferait venir à lui ces figures de désir. Nous y avons ajouté que ces figures contribueraient à métamorphoser le genre, et que ce genre serait à la solde d'une situation à caractère vital. Que le conte, en somme, naît d'une opposition à la mort. Cette configuration serait à l'origine de l'impulsion qui conduit vers d'autres récits. La volonté de ne pas faillir devant la menace de la mort draine d'autres orientations, d'autres désirs, soit ennemis, soit susceptibles de servir la volonté du héros ou des héros qui veulent échapper à la mort. Entre le désir de tuer, d'aimer, de se compromettre ou de ne pas se compromettre, il y a, comme nous l'avons dit, des nuances susceptibles de construire des histoires qui se répondraient les unes aux autres, et d'édifier des sentiments frappants, et par conséquent facilement assimilables pour la mémoire qui en appelle à ces modèles afin de l'éclairer dans sa situation propre.

Ces désirs qui incombent aux héros, du plus noble, au plus vile, confrontés les uns aux autres contribueraient à créer des situations d'évitement, lesquelles renvoient indéfiniment à la situation de contage initiale – sans quoi le conte s'arrêterait, sans quoi la communication laisserait place à des repliements dramatiques. L'une des caractéristiques, en effet, des personnages des *Nuits*, c'est le sentiment qui déclenche l'action, toujours environné d'une menace ; ce sont des figures de désirs, qui travaillent et œuvrent à tisser des intrigues autour d'une menace constante : la mort, qui peut prendre la figure d'un roi, d'un vizir, d'un génie ; enfin la mort émane généralement d'une position de pouvoir. Nous verrons si l'analyse que nous ferons de *Zadig* répond à tout cela.

Voltaire situe son récit à Babylone – il nous présente un personnage avec « un beau naturel, fortifié par l'éducation ». Ce portrait centré sur l'éducation, aussi bref soit-il, n'est pas sans rappeler le personnage de Scheherazade ou d'un de ses avatars, comme la belle Persienne. L'auteur poursuit ce portrait en faisant de *Zadig* une figure dressée comme un défi à la médiocrité ambiante : « On était étonné de voir qu'avec beaucoup d'esprit il n'insultât jamais par des railleries à ces propos si vagues, si rompus, si tumultueux, à ces médisances téméraires, à ces décisions ignorantes, à ces turlupinades grossières, à ce vain bruit de paroles, qu'on appelait *conversation* dans Babylone. »²⁰¹ À rapprocher des médisances dont l'auteur est lui-même victime, pour peu qu'on retienne la théorie que Voltaire aurait écrit au moins en partie *Zadig* après le concert de critiques qui a suivi l'incident du « Jeu de la Reine ».

²⁰¹ Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, éd. cit., p. 71.

Le désir d’être heureux face à ses contradicteurs, ou la question de la circulation de la parole et des histoires

Notre héros, Zadig, comme les personnages des *Nuits*, est mu par le désir d’être heureux, du moins il croit qu’il pourrait l’être en épousant l’objet de son désir : Sémire, une jeune femme dont la beauté et la fortune en fait le premier parti dans Babylone. Le désir de Zadig est contrarié par un désir ennemi – plus précisément par Orcan, neveu d’un ministre, qui, « désespéré de n’être pas préféré »²⁰², fait enlever par ses soldats la jeune femme. Zadig, aidé de deux esclaves, libérera sa bien-aimée de ses ravisseurs, mais ne sortira pas indemne de cette confrontation. Il est grièvement blessé à l’œil, et sa consolatrice, Sémire, prie les dieux de venir au secours de son sauveur. On fait venir de Memphis un grand médecin du nom d’Hermès pour soigner les complications qui ont suivi. La blessure guérit miraculeusement, mais Zadig est dans l’impossibilité d’annoncer la bonne nouvelle à sa dame, car il apprend que celle-ci est à la campagne depuis trois jours. Bref, Voltaire rompt volontairement avec une tendance habituelle aux *Nuits* qui est la circulation de la parole et des histoires, ce qui incline les personnages à sortir de leurs trajectoires habituelles, à savoir sortir d’un usage pratique pour en édifier un autre qui reste à identifier et qui est relayé par le geste de la satire. Entre-temps, le désir de Sémire a pris une autre direction. (L’originalité de Voltaire est d’avoir imaginé un désir, présenté comme sincère et profond, limité par les aléas de l’existence. L’amour y est démystifié donc, via cette expérience, il y est présenté comme un mirage. Il serait, en somme, corruptible sinon par l’argent, du moins par la condition fragile de tout un chacun). Très vite, en effet, la jolie dame ne se gêne pas de raconter à qui veut l’entendre qu’elle a « une aversion insurmontable pour les borgnes »²⁰³, tout en s’empressant de se marier à Orcan.

²⁰² *Ibid.*, p. 72.

²⁰³ *Ibid.*, p. 73.

Des désirs et des personnages soumis à rude épreuve. La récurrence du « double signe du sacrilège et de la rédemption ». Du conte oriental à la fable désespérée.

Voltaire déplace le désir, oriente ses intentions, pour en tirer une leçon ou une morale – il le corrompt pour s'écarter autant que possible de cet usage pratique en perpétuelle circulation dont nous avons déjà parlé. Déçu par une femme de la haute société (Sémire), Zadig décide de se consoler en épousant une simple « citoyenne ». « Il choisit Azora, la plus sage et la mieux née de la ville. »²⁰⁴ Mais il ne s'en faut pas plus d'un mois, nous dit l'auteur, pour que Zadig remarque « en elle un peu de légèreté et beaucoup de penchant à trouver toujours que les jeunes gens les mieux faits étaient ceux qui avaient le plus d'esprit et de vertu »²⁰⁵. Bref, le désir de l'autre prend une orientation marginale, condamnable et condamnée, et tend une fois de plus à faire exploser le mythe de l'amour éternel colporté par une certaine littérature : de *Tristan et Iseult* jusqu'au conte oriental initié par Galland. Enfin, Voltaire se détache volontairement et cyniquement d'une veine jugée naïve et dans laquelle il inclut le conte oriental.

Un jour, en effet, Azora se répand en invectives à propos d'une jeune veuve qui a édifié un tombeau à la hauteur de l'amour qu'elle portait à son défunt mari. Zadig, exténué par les propos de son épouse, décide de mettre l'amour de celle-ci à l'épreuve. Pour ce faire, il met dans la confidence un ami, un certain Cador, un des ces jeunes gens sur lesquels sa femme se répandait en éloges, vantant des mérites et des probités assortis à un physique avantageux. La stratégie est simple, un jour que la jeune femme revient d'un séjour à la campagne, on lui annonce que son mari est mort. Cador se rapproche d'elle, elle ne résiste pas, parle même des défauts du prétendu défunt à son nouveau compagnon. Au milieu du souper, Cador se plaint d'« un mal de rate violent »²⁰⁶, dit à la jeune femme qu'il n'y a qu'un seul remède qui puisse le soulager, c'est de lui appliquer le nez d'un homme mort la veille – ce qu'Azora s'empresse aussitôt de faire en minimisant cette profanation sous prétexte que cela n'empêchera pas Zadig de rejoindre le paradis. Outre un renvoi de bas de page (« Il y avait dans ce temps-là un Babylonien, nommée Arnou, qui guérissait et prévenait toutes les apoplexies, dans les

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 74.

gazettes, avec un sachet pendu au cou. »²⁰⁷), qui a la même fonction que les renvois de Galland, nous pouvons relever bien des similitudes avec *Les Nuits*. Comme dans le conte qui met en scène la belle Persienne, le récit de Voltaire est marqué par le double signe du sacrilège et de la rédemption, à quelques nuances près : la rédemption dont il est question est la marque d'un désenchantement voulu et subi tout à la fois, au travers d'une expérience qui a montré ses limites – et à partir de quoi Zadig se débarrasse de la naïveté de ses contemporains.

Il va de soi que Zadig répudiera cette épouse indigne. Loin de s'en offusquer, il en tire, en effet, une sagesse renforcée et profonde. Il veut vivre désormais à la manière d'un philosophe qui trouve son bonheur dans l'étude de la nature : « Rien n'est plus heureux, [...] qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis a nos yeux. Les vérités qu'il découvre sont à lui ; il nourrit et il élève son âme, il vit tranquille ; il ne craint rien des hommes, et sa tendre épouse ne vient point lui couper le nez »²⁰⁸. Ce qui est intéressant de constater c'est qu'il tire cette sagesse d'un mensonge soigneusement élaboré – d'un scénario, qui n'est pas s'en rappeler le récit enchâssé propre aux *Nuits*, à ceci près que ce mensonge travaille à élever une âme. Zadig préfère maintenant aiguïser sa sagacité en étudiant les propriétés des animaux et des plantes que de céder à la comédie humaine.

L'ascèse en substitution à la circulation de la parole. Le génie populaire en question

Mais peut-on échapper à nos semblables – peut-on échapper à leurs bêtises ? Comment élaborer une vérité supérieure quand le mensonge est une règle, qui corrompt tout sur son passage, y compris le désir le plus sincère en apparence, et donc le plus prometteur. La situation de Zadig tend vers l'absurdité, et non vers la transcendance, ce qui laisse entendre le profond pessimisme de Voltaire. À la différence des *Nuits*, qui proposent la circulation de la parole, Voltaire, par l'intermédiaire de son personnage fait l'éloge de l'ascèse et donc de la solitude – la pensée ne doit pas se confondre avec le plus grand nombre. La communication de soi à soi est un moindre mal, elle édifie une sagesse sans l'intermédiaire de ces histoires qui sont, à ses yeux, le relais de ce mensonge généralisé. Les histoires qu'on entend et qu'on se plaît à faire entendre, nous l'avons dit, ont ceci de

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

particulier : elle doivent se confronter à l'altérité. En somme, si la parole circule, elle assure la cohésion du groupe, qui assure à l'individu sa part d'existence dans un combat commun qui ne connaît qu'une limite : la mort. Or ce combat n'est pas commun ici, et la part d'existence qui est dévolue à chacun équivaut à une part de médiocrité aux yeux du philosophe. Car ce combat serait l'apanage de quelques grands esprits rompus à l'expérience de la bêtise, d'où la volonté de Voltaire de faire de son personnage un solitaire convaincu. La mort de la vérité ne viendrait pas d'un déficit de communication mais d'un excès de communication. (Ce détournement n'est pas sans contradiction ; Voltaire écrit un conte destiné certes à une élite d'initiés, mais destiné à circuler, sans compter que tout écrivain aspire à être lu par-delà les siècles et les modes.) *Les Nuits* ont donné à la parole un espace de circulation, et les histoires qui en découlent par leur usage pratique tendent à inventer une politique du genre partant d'une situation à caractère vital. Voltaire, quoi qu'il ait pu dire et fait a poursuivi le geste, comme le prouve la suite du récit.

Un jour, alors que Zadig se promène dans un bois, il voit venir à lui un eunuque qui lui demande s'il n'a pas vu le chien de la reine. Après quoi, arrive un grand veneur qui lui demande si, à tout hasard, il n'a pas vu le cheval du roi. Zadig répond aux deux personnages par la négative tout en fournissant des détails très précis sur les deux animaux – détails qu'il a élaborés après avoir rencontré des traces laissées par ces animaux, car Zadig est devenu un brillant savant en se consacrant à l'étude de la nature dans la solitude qu'il s'est aménagée. Ces détails causeront sa perte – l'eunuque et le grand veneur en concluent que Zadig a volé les deux animaux. Il est traduit devant des juges qui le condamnent à passer le reste de ses jours en Sibérie. Zadig se défend brillamment en expliquant comment il en a conclu que le chien n'était pas un chien mais une chienne, comment il a pu conclure qu'elle avait de grandes oreilles, etc. Pareil pour le cheval, dont les traces ont donné des précisions sur son galop, et donc sur sa physionomie. La démonstration est convaincante. Les juges, in extremis, sont « dans la douloureuse nécessité de réformer leur arrêt », ce qui tend à dire que le désir de condamner un innocent est une réalité impropre à changer – un peu comme le pouvoir dans *Les Nuits*. Les juges allègent donc la peine : Zadig devra seulement s'acquitter d'une dette de quatre cents onces. Nous voyons bien là à nouveau le pessimiste de Voltaire ; et l'on comprend pourquoi au début du récit, l'auteur a fait allusion à Galilée (« Il était fermement persuadé que l'année était de trois cent soixante et cinq jours et un quart, malgré la nouvelle philosophie de son temps, et que le soleil était le

centre du monde »²⁰⁹. Gracié par le roi, Zadig n'en est pas moins condamné à payer trois cent quatre-vingt-dix-huit onces d'or pour les frais de justice. Zadig s'enferme dans une solitude encore plus grande pour se protéger de quelque rencontre que ce soit – il en conclut qu'il est « dangereux quelquefois d'être trop savant »²¹⁰, et se promet de se taire si on l'interroge la prochaine fois.

Sa solitude et la promesse qu'il s'est faite sont rapidement mises à rude épreuve : un prisonnier d'État passe sous sa fenêtre, il est interrogé, répond qu'il n'a rien vu et est condamné à une amende de cinq cent onces d'or. En somme, ce n'est pas le pouvoir qu'il faut changer, mais l'ensemble de ses rouages, qui vous exhortent à sortir de votre retraite pour avoir votre part de médiocrité, d'injustice et d'absurdité dans une situation de communication à caractère vital. Ce qui ne peut qu'engendrer de l'amertume chez ces âmes éprises d'une vérité supérieure, à l'instar de Zadig. Ces situations de pouvoir à plusieurs niveaux ne sont pas s'en rappeler celles que l'on retrouve aussi dans *Les Nuits*. Mais le pessimisme voltairien ne voit pas d'issue – ni l'ascèse ni la solitude ne laissent pas entrevoir d'espoir. Zadig cherche à se consoler « par la philosophie et par l'amitié des maux que lui avait faits la fortune. »²¹¹ Mais là aussi, contrairement aux *Nuits*, l'art est corruptible.

Comme le montre la suite du récit, une loi suscite beaucoup de discussions – une loi érigée par Zoroastre qui défend de manger du griffon. « Comment défendre les griffons, disaient les uns, si cet animal n'existe pas ? – Il faut bien qu'il existe, disaient les autres, puisque Zoroastre ne veut pas qu'on en mange. »²¹² Zadig veut les accorder avec les propos suivants : « S'il y a des griffons, n'en mangeons point ; s'il n'y en a point, nous en mangerons encore moins, et par là nous obéirons tous à Zoroastre. »²¹³ Cette assertion pleine de sagesse vaut à Zadig de s'attirer les foudres d'un savant qui avait écrit treize volumes sur les propriétés du griffon. Celui-ci se hâte de traduire notre héros devant un dénommé Yébor²¹⁴, un archimage présenté comme le plus sot et le plus fanatique des Chaldéens.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

²¹¹ *Ibid.*, p. 79.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Dans le personnage de Yébor, nous pouvons facilement reconnaître celui de Boyer, l'évêque de Mirepoix qui usait de son autorité à la cour pour contrecarrer les ambitions de Voltaire ; il s'est opposé notamment à

« Cet homme aurait fait empaler Zadig pour la plus grande gloire du soleil, et en aurait récité le bréviaire de Zoroastre d'un ton plus satisfait »²¹⁵, nous dit Voltaire, désireux de confondre la bêtise et l'intention la plus vile avec les prétentions savantes qui vont dans le sens du pouvoir en place, et de donner, ce faisant, sa définition de l'art et de la science, qui est de servir la vérité et elle seule, au risque de froisser les opinions établies qui s'empresseront de vous mettre sur le banc des ennemis à abattre.

L'ami Cador s'empresse d'aller voir Yébor et de décliner un discours en la faveur de Zadig, qui n'est pas sans parallèles avec les reniements de Galilée sous la contrainte de l'Église : « Vivent le soleil et les griffons ! gardez-vous bien de punir Zadig : c'est un saint ; il a des griffons dans sa basse-cour, et il n'en mange point, et son accusateur est un hérétique qui ose soutenir que les lapins ont le pied fendu et ne sont point immondes »²¹⁶. Zadig s'en tire sain et sauf, mais « maudit les savants »²¹⁷, jugeant, au travers de cette expérience que leur compagnie peut s'avérer dangereuse. Bref, graduellement Voltaire nous conduit vers une situation à caractère vital ; Zadig est sauvé par un ami. Un ami vaut mieux que cent prêtres, nous dit Voltaire, et pour cause : c'est un récit qui emprunte les chemins de la ferveur tout en tournant celle-ci en dérision.

Désir, contradicteurs, situation vitale : un mimétisme volontairement grossier, une ascèse marquée par l'absurdité

En somme, nous passons d'une situation à caractère vital à travers la fiction de cet ami à une situation absurde, car la défense est tout aussi absurde que la situation dans laquelle a été plongé Zadig. L'assertion de Cador est une plaidoirie en forme de mensonges, qui reprend point par point le discours de la condamnation en le grossissant. C'est au fond un discours plein de ferveur, dans lequel il faut puiser le droit à l'hérésie (un message qui n'est pas beaucoup plus que la copie philosophique

la candidature de l'écrivain à l'Académie Française en 1746. (Notes de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 262.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

du message dispensé par le récit qui met en scène la belle Persienne). Nous sommes dans un jeu de miroirs, le récit de Cador est un reflet grossissant et donc satirique. Nous ne sommes pas dans l'argumentation, ni même dans le détournement des codes adverses, mais dans le mimétisme le plus grossier, dans une théâtralisation de l'absurdité. Ce mimétisme est tourné vers un juge ubuesque, présenté comme fanatique. On imagine très bien Voltaire lisant son texte à voix haute dans les salons, et martelant, dans le rôle de Cador, l'ironie cinglante qu'il a voulu faire entendre à travers ce personnage anticlérical. Bref, nous sommes à la fois dans le conte, le théâtre, et dans la volonté de faire circuler par le rire et l'ironie cette voix rageuse qui ne supporte pas les littératures officielles, les badinages gratuits faits pour amuser, distraire, et non pour réveiller les consciences, et non pour bousculer ces figures grotesques – gardiens des cultures et des pensées officielles.

Bref, *Zadig* a été écrit pour être lu à haute voix, et comme il contient des pensées que nous pourrions rapprocher des morales qu'on trouve dans les fables, le conte a été écrit pour faire entendre cette pensée ou cette morale. À partir de ce constat, nous pouvons définir un autre « ingrédient » nécessaire du conte, à savoir sa fonction d'instruire le lecteur. Le deuxième chapitre de *Zadig*, intitulé « Le nez » – comme l'a démontré Jenny H. Batlay²¹⁸ dans son article intitulé « Analyse d'un chapitre de *Zadig* : le nez, démythification et moralité » – contient lui seul presque tous les éléments d'un conte de fées « traditionnel », dont notamment la fonction d'instruire. Quelle moralité pouvons-nous y déceler? En ce qui concerne la première partie du chapitre, « le message » est clair à travers l'exemple d'Azora. La seconde femme de Zadig fustige, comme nous l'avons dit plus haut, le comportement de la jeune veuve Cosrou, elle tombe donc dans l'erreur de la médisance :

« J'ai été consolé la jeune veuve Cosrou, qui vient d'élever, depuis deux jours, un tombeau à son jeune époux auprès du ruisseau qui borde cette prairie. Elle a promis aux dieux, dans sa douleur, de demeurer auprès de ce tombeau tant que l'eau de ce ruisseau coulerait auprès. –Eh bien !dit Zadig, voilà une femme estimable qui aimait véritablement son mari ! – Ah !reprit Azora, si vous saviez à quoi elle s'occupait quand je lui ai rendu visite ! – À quoi donc, belle Azora ? – Elle faisait détourner le ruisseau. »²¹⁹

²¹⁸ Jenny H. Batlay, « Analyse d'un chapitre de *Zadig* : le nez, démythification et moralité » in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. CXXXII, 1975, p. 7.

²¹⁹ Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 74.

Le désir à l'épreuve de la réflexion : conte, immoralité et cynisme

Si on voulait conclure la moralité de cette première partie du second chapitre, on pourrait la définir avec la phrase suivante : « ne médisons pas de notre prochain ». Cette moralité ressemble à celles que nous pouvons trouver dans un conte traditionnel. Mais la suite du « Nez » se détache de cette tradition. Au plus grand étonnement du lecteur, pour s'assurer de la fidélité de son ami Cador, Zadig lui offre « un présent considérable ». Toujours selon les termes de Jenny H. Batlay, la moralité de cette seconde partie pourrait être la suivante : « si vous voulez des alliés sûrs, il faut les payer très cher. Moralité immorale, ou cynique, si l'on veut, qui est le contraire de la moralité d'un conte traditionnel et rejoint certaines façons du roman picaresque, ou certaines fables de La Fontaine »²²⁰.

En ce qui concerne la fin du chapitre, celle-ci correspond à l'esprit de la seconde partie. Comme le souligne Batlay, tout le monde s'y déguise : Azora, après avoir pleuré, s'être arraché les cheveux, et avoir juré la mort, se console très rapidement suite aux entretiens et aux repas avec Cador : son deuil est donc très court et manque de sincérité ; en somme, elle porte le masque d'une veuve inconsolable. Cador, quant à lui, « se déguise » en jeune ami et protecteur d'une veuve malheureuse, et Zadig feint la mort. Nous pourrions formuler la moralité de ce passage ainsi : « nous nous dupons les uns les autres ; la société est basée sur cette axiome ».²²¹

Toutes ces « immoralités » pourrait rendre le lecteur bien pessimiste, mais la manière dont Voltaire les exprime, sèche et courte, au sein d'une histoire très comique, enlève leur côté décevant, presque tragique. Car comment pourrions-nous nous empêcher de rire quand nous lisons que Cador propose à Azora de couper le nez de son mari « défunt » pour soulager « le mal de rate violent » dont il souffre ? Le texte perd sa tonalité sérieuse, puisque le mal de rate n'est pas un mal noble ; pour un auteur classique il était impensable de mentionner une telle maladie, précise Batlay.²²² Tout en abandonnant le style soulevé des précédents passages, on s'éloigne aussi du tragique des propos énoncés par Voltaire.

Le comique se poursuit également dans les paragraphes suivants où Azora décide finalement de couper le nez de Zadig pour soigner le mal de Cador :

²²⁰ Jenny H. Batlay, « Analyse d'un chapitre de *Zadig* : le nez, démystification et moralité », éd. cit., p. 12.

²²¹ *Ibid.*, p. 12.

²²² *Ibid.*

« Elle prit donc un rasoir ; elle alla au tombeau de son époux, l'arrosa de ses larmes, et s'approcha pour couper le nez à Zadig, qu'elle trouva tout étendu dans la tombe. Zadig se relève en tenant son nez d'une main, et arrêtant le rasoir de l'autre. « Madame, lui dit-il, ne criez plus tant contre la jeune Cosrou ; le projet de me couper le nez vaut bien celui de détourner un ruisseau. »²²³

Pour les dernières phrases, Voltaire nous réserve donc une dernière moralité qu'on pourrait définir par ce proverbe bien connu : « On voit souvent la paille dans l'œil de l'autre, mais pas la poutre dans le sien... » Nous pouvons donc conclure que dans « Le nez », les moralités « classiques » et les « immoralités » sont présentes en proportion à peu près égale, et Voltaire, suivant l'idéal moderne transforme le genre – entre autres – par le biais de ces immoralités à premier abord assez choquantes. Mais l'écrivain ne cesse pas pour autant de chercher à séduire et à instruire son public, comme le souhaitait l'idéal classique.

Cette dualité se manifeste aussi dans la structure profonde de l'œuvre, qui, elle aussi, « flotte » entre ces deux idéals. Comme le souligne Jacques van den Heuvel, « l'histoire commence comme le plus banal des romans : c'est l'évocation d'un état de bonheur parfait. L'existence de Zadig, sans problème, sans obstacles est rendue par la fluidité de phrases qui s'enchaînent comme un rêve. Le héros est jeune, riche, beau, sage, intelligent, savant et heureux, et promis par conséquent à une destinée très enviable. Tout ce début fait songer à un conte bleu²²⁴, ou encore à ces innombrables productions de la Romancie utopique qui avaient fleuri au XVII^e siècle »²²⁵ :

« [...] Zadig, avec de grandes richesses, et par conséquent avec des amis, ayant de la santé, une figure aimable, un esprit juste et modéré, un cœur sincère et noble, crut qu'il pouvait être heureux. Il devait se marier à Sémire, que sa beauté, sa naissance, et sa fortune, rendaient le

²²³ Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 75.

²²⁴ « L'expression *conte bleu* désigne, selon Littré, les « contes de fée et autres récits de ce genre, ainsi dits parce qu'ils étaient d'ordinaire couverts de papier bleu ; et par extension, récits imaginaires, raisons sans fondement, billevesées ». (Cette définition est citée dans l'introduction de Diderot, *Les bijoux indiscrets. L'oiseau blanc, conte bleu*, édition critique annotée et présentée par Jean Macary, Aram Vartanian et Jean-Louis Letrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, 1978, p. 295.) « Billevesée » veut dire « parole vide de sens, idée creuse. C'est la métaphore donc de « faribole », terme utilisé, nous l'avons vu, par Antoine Galland.

²²⁵ Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes, de Micromégas à l'Ingénu*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 143.

premier parti de Babylone. Il avait pour elle un attachement solide et vertueux, et Sémire l'aimait avec passion. Ils touchaient au moment fortuné qui allait les unir, lorsque... »²²⁶

Mais tout ce qui suit ce « lorsque », nous l'avons vu plus haut, ne ressemble plus aucunement au bonheur d'un conte bleu : « Ils virent venir à eux des hommes armés de sabres et de flèches. C'étaient les satellites du jeune Orcan, neveu d'un ministre, à qui les courtisans de son oncle avaient fait accroire que tout lui était permis. »²²⁷ « Le changement brutal de la situation est souligné par l'utilisation d'une nouvelle forme verbale, le passé simple (« virent ») », précise très justement van Heuvel²²⁸.

Comme le prouvent ces exemples, la dualité du bonheur et du malheur se manifeste tout au long de l'œuvre, alors que le dernier chapitre se différencie comme un *happy end* irréaliste. « C'est une loi du genre » – Jacques van den Heuvel l'indique – : « à la fin du conte on procède à une sorte de distribution des prix, entre les partenaires sympathiques de l'action ». En d'autres termes, notamment selon le point de vue de Florence Chapiro, « on doit figurer la composition du conte comme un cycle, par opposition au roman et à la nouvelle, qui possèdent tous deux une structure évolutive, imprévisible, reposant parfois sur le suspens. Le conte se referme sur l'ordre initial retrouvé, ayant certes apporté une leçon à méditer, mais n'en réalisant pas moins le horizon d'attente du lecteur et du traditionnel dénouement heureux »²²⁹.

²²⁶ Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, pp. 71-72.

²²⁷ *Ibid.*, p. 72. Ce passage pourrait être comparé à un passage similaire de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (éd. Frédéric Deloffre et Raymond Picard, Paris, 1965, p. 192-95.), où Synnelet, le neveu du gouverneur de la Nouvelle Orléans décide de séduire Manon à tout prix. (Les notes de Haydn T.Mason dans l'édition d'Oxford, p. 119.)

²²⁸ Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes, de Micromégas à l'Ingénu*, éd. cit., p. 143.

²²⁹ Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, p. 145.

Imaginaire oriental et volonté politique : un légendaire oriental au service de la réalité du siècle des Lumières

« Quand Voltaire décide de reprendre le texte de *Memnon*, pour le refaire²³⁰, il décide également de changer le nom du protagoniste, médiocrement oriental, en celui de Zadig, autrement parlant (« Zadik » en hébreu signifie « le juste », et « Saddyk » en arabe « le véridique »)²³¹, et affichant cette initiale Z, propre à l'onomastique de l'Orient : Zaïre, Zulime...²³² », souligne René Pomeau²³³. « Car nous sommes, à l'époque de la création du conte en pleine vogue de l'exotisme », comme le précisent Jean-Charles Darmon et Michel Delon dans *l'Histoire de la France littéraire*²³⁴. « Englobant les pays du Levant, les grands empires asiatiques de la Turquie au Siam et même les « régences turques » d'Afrique du Nord, l'Orient est moins une réalité géographique qu'un mythe collectif, unifié par un certain nombre de constances thématiques, auxquelles ont largement contribué les récits des voyageurs du XVII^e siècle, notamment le *Voyage du Levant* de Thévenot (1665), les *Mémoires* de Bernier (1670), les *Six voyages en Turquie et en Perse* de Tavernier (1676-1679), et surtout le *Journal d'un voyage en Perse et aux Indes Orientales* de Chardin (1686) »²³⁵, poursuivent-ils.

²³⁰ Outre de nombreuses corrections de détail, trois chapitres nouveaux sont rédigés (« Le souper », « Les rendez-vous », « Le pêcheur »). Mais Voltaire ne change pas la seconde partie du titre, la nouvelle version s'intitulera donc *Zadig ou la destinée, histoire orientale*.

²³¹ Notes de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 261.

²³² Au XVII^e siècle déjà, cette lettre « z » se réfère à l'Orient. Ainsi, Madame de Lafayette a intitulé son roman au sujet oriental paru en 1670 *Zaïde*. Cette fameuse lettre « Z » figure par ailleurs très souvent dans le nom des personnages du *Zadig* ainsi que dans le nom des divinités et des livres saints évoqués par ceux-ci : la seconde femme du héros se nomme Azora, il est à plusieurs reprises question de Zoroastre et de ses principes, ainsi que du Zend, l'un des livres sacrés du zoroastrisme...

²³³ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., introduction de R. Pomeau, p. 19.

²³⁴ *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII-XVIII^e siècle*, Volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, puf, 2006, p. 302.

²³⁵ *Ibid.*

« Alors qu’au XVII^{ème} siècle, l’exotisme ne va pas au-delà du nom des personnages ou d’une apparition secondaire dans des romans prétendument orientaux, la divulgation en France des *Mille et Une Nuits* à partir de 1704 » – nous l’avons vu dans notre premier chapitre – « lance une vogue orientaliste sans précédent ».²³⁶ Aucun art ne peut s’échapper à cet enthousiasme pour l’étranger et sa culture. Le relativisme, qui se limitait à l’histoire, à la référence aux Anciens, se renforça d’un comparatisme géographique. Récits de voyage, représentations d’opéra²³⁷, tableaux, contes érotiques, nouvelles : tout renvoyait à cet Orient rêvé, inépuisable trésor de la diversité humaine. De nombreux récits au sujet oriental paraissent dont les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, le *Sopha* (1740) de Crébillon, *Les Mille et Une Fadaïses* (1742) de Cazotte, les *Bijoux indiscrets* (1748) et le *Supplément au voyage de Bougainville* (1773) de Diderot. « L’Orient représente l’ailleurs et la diversité culturelle, il apprend à voir l’étrangeté, peut-être dans les choses qui nous paraissent les plus familières », souligne Florence Chapiro²³⁸ dans son édition critique de *Zadig*. « De Bayle²³⁹ et Fontenelle²⁴⁰ à Voltaire et Montesquieu, la convocation de la géographie imaginaire orientaliste permet de rendre toute tradition problématique, toute sacralité suspecte, et autorise la recherche d’un fondement laïque des

²³⁶ Comme le souligne Jean Goldzink dans sa préface à *Zadig et autres contes orientaux*, (pp. 6-7.), « l’Orient est toujours, dans l’imaginaire des Lumières, la terre des passions exacerbées: comme si le cœur oriental, de la Méditerranée à d’autres lointains rivages, s’enflammait au chaud soleil de l’Asie. Mais c’est aussi et surtout, depuis l’admirable traduction, par Galland, des *Mille et Une Nuits* (1704-1711), le lieu d’élection des songes et mensonges de l’imagination. Tout le siècle, qu’on a voulu vouer à la Raison, baigne dans la lumière des *Mille et Une Nuits*, de Crébillon à Goethe, en passant par Diderot. Comme Montesquieu, qu’il n’aime pas, Voltaire en fit ses délices : “ Je vous avouerai que je ne lis que l’*Ancien Testament*, trois ou quatre chants de Virgile, tout l’*Arioste*, une partie des *Mille et Une Nuits*, et en fait de prose française, je relis sans cesse les *Lettres provinciales* [de Pascal]” » (à Mme du Deffand, 17 septembre 1759).

²³⁷ « Alors que la tragédie tire volontiers ses références de la mythologie et de l’histoire des Grecs et des Romains, l’opéra, fort de son recours aux registres merveilleux et surnaturel, voue un véritable culte à l’Orient qui ouvre la scène lyrique aux fantasmes sans souci de réalité et encore moins de précision géographique. Les *Indes galantes* (1735) de Jean-Philippe Rameau se situent successivement en Turquie, au Pérou, en Perse en Amérique latine. »(Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, pp. 169-170.)

²³⁸ Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, p. 169.

²³⁹ Pierre Bayle, critique et philosophe français (*Le Carla 1647- Rotterdam 1706*). Sa critique des superstitions populaires (*Pensées sur la comète*, 1683) et son *Dictionnaire historique et critique* (1696-1697) ouvrent l’ère de l’esprit philosophique du XVIII^{ème} siècle.

²⁴⁰ Bernard Le Bovier de Fontenelle (Rouen 1657-Paris 1757), écrivain français. Neveu de Corneille, il dut sa célébrité à ses traités de vulgarisation scientifique qui annoncent l’esprit philosophique du XVIII^{ème} siècle. (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686)

choses humaines. L'Orient, c'est un regard autre, neuf, renouvelé sur notre monde occidental et ses institutions. En même temps, le recours au cadre oriental, mais aussi à toute forme d'exotisme figure une certaine mélancolie du civilisé, l'Occidental qui se sent las de lui-même. L'Orient incarne alors une pure différence, le concept même de la relativité. Mais ce n'est pas pour l'imposer comme supérieur. Nul Occidental ne se rêve alors en Oriental, l'orientalisme est la marque d'un désir de changement. »

241

Voltaire rejoint les aspirations de ses contemporains : à l'époque de la création de *Zadig*, l'Orient est au centre des préoccupations de l'écrivain, comme le souligne René Pomeau dans son édition critique de *Zadig*²⁴². Selon l'introduction de Pomeau à cette édition, Voltaire commence des recherches pour écrire son *Histoire générale* qui deviendra plus tard *l'Essai sur les mœurs*. Les premiers chapitres traiteront de la Chine, de l'Inde et du monde arabe. Grâce à l'Anglais Hyde, et à son ouvrage en latin, *Veterum Persarum et Parthorum et Medorum religionis historia*, il découvre l'antique religion iranienne de Zoroastre, fondée sur l'antagonisme du Bien et du Mal. Dans *Zadig*, le personnage du « méchant », autrement dit « l'Envieux », portera le nom (approximatif) du principe du Mal : Arimaze. Mais Voltaire ne se contente pas de décrire l'Orient dans ses ouvrages concernant l'histoire, il a également en chantier une tragédie orientale, *Sémiramis*, qui lui donne beaucoup de soucis. Et pour cause : il veut y faire apparaître, comme dans les drames de Shakespeare, un fantôme. Par ailleurs, l'action de *Sémiramis* se situe comme celle de *Zadig*, à Babylone. Voltaire imagine un décor très « couleur locale », irréalisable à cette époque où la scène du Théâtre Français est occupée par des rangs serrés de spectateurs (qui vont, à la première, gêner l'apparition du fantôme). Ce décor oriental rêvé par Voltaire consiste en des « jardins en terrasse » étagés au-dessus du palais de Sémiramis ; sur l'avant de la scène, à droite, en un « temple des mages », et finalement, à gauche en un mausolée « orné d'obélisques ».

« Dans *Zadig*, il ne s'agit pas pourtant de la simple exploitation d'une mode littéraire, comme le croyait Georges Ascoli, ni de l'illustration facile du thème de la destinée (le fatalisme de l'Orient), mais de la volonté de mettre le cadre de l'action en accord avec la signification intellectuelle de l'ouvrage », précise très justement Jean Ehrard. « Le décor exotique contribue à la tonalité ambiguë du conte.

²⁴¹ Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, p. 170.

²⁴² Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., pp. 19-21.

D'une part, il favorise l'ironie, en incitant le lecteur à des rapprochements polémiques : il est des mages et des courtisans ailleurs qu'à Babylone », poursuit-il²⁴³. (Le palais de Moabdar n'est guère « babylonien ». Le texte du conte, très peu descriptif, suggère quelque chose de semblable à Versailles²⁴⁴.) « D'autre part, l'exotisme est source de dépaysement affectif et de merveilleux discret : il crée un climat poétique qui apaise les doutes nés de la narration même, et dispose ainsi le lecteur à accepter finalement une conclusion heureuse. S'il n'est pas vrai que *tout soit bien*, comme le proclamait naguère le philosophe, le conteur parvient encore à nous faire croire et à se persuader lui-même, du moins à demi, que tout est bien qui finit bien », comme le souligne Jean Ehrard²⁴⁵. Les dernières phrases de *Zadig* témoignent de cet optimisme modéré :

« Ni la belle Sémire ne se consolait d'avoir cru que Zadig serait borgne, ni Azora ne cessait de pleurer d'avoir voulu lui couper le nez. Il adoucit leurs douleurs par des présents. L'envieux mourut de rage et de honte. L'empire jouit de la paix, de la gloire et de l'abondance. »²⁴⁶

Le dépaysement affectif et historique est présent dans le texte dès l'épître dédicatoire où Voltaire évoque des personnages féminins mythiques : « Si vous aviez été Thalestris du temps de Scander, fils de Philippe ; si vous aviez été la reine de Sabée du temps de Soleiman, c'eussent été ces rois qui auraient fait le voyage »²⁴⁷. Pour accentuer le côté exotique du récit, Voltaire utilise des dénominations arabes : Scander est la transcription d'Alexandre, alors que Soleiman est celle de Soliman. La première femme légendaire évoquée, Thalestris, la reine des Amazones, vient demander à Alexandre de lui faire un enfant. L'histoire de la deuxième femme, celle de la reine de Saba, est

²⁴³ *Littérature française*, (Collection dirigée par Claude Pichois), Jean Ehrard, *Le XVIII^e siècle I : 1720-1750*, Paris, Arthaud, 1974, p. 262.

²⁴⁴ Introduction de René Pomeau in Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 21.

²⁴⁵ *Littérature française*, (Collection dirigée par Claude Pichois), Jean Ehrard, *Le XVIII^e siècle I : 1720-1750*, Paris, Arthaud, 1974, p. 262.

²⁴⁶ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 137.

²⁴⁷ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 70.

racontée dans la Bible, notamment dans l'Ancien Testament²⁴⁸ et dans le Coran, ainsi que dans les légendes arabes²⁴⁹.

À ces mythes orientaux se greffent des mythes occidentaux qui ne sont pas évoqués directement par Voltaire, mais dont on peut déceler très facilement l'influence dans le conte, affirme Béatrice Didier²⁵⁰. « Les ressemblances les plus frappantes sont celles que l'on peut démontrer avec l'histoire d'Œdipe dont on sait qu'il a fasciné Voltaire qui lui a consacré une tragédie en 1719. Zadig répond aux énigmes, comme Œdipe, avec une grande facilité, et comme pour Œdipe, les clés de ces énigmes sont les données fondamentales de l'existence. De même que le héros antique découvrait que l'homme était la réponse à l'énigme posée, Zadig trouve que c'est le temps, et dans la version de 1748, il y a un redoublement de l'épisode, et il doit répondre aussi à une autre énigme par le mot « vie », poursuit Didier²⁵¹ :

« Le grand mage proposa d'abord cette question : « Quelle est de toutes les choses du monde la plus longue et la plus courte, la plus prompte et la plus lente, la plus divisible et la plus étendue, la plus négligée et la plus regrettée, sans quoi rien ne se peut faire, qui dévore tout ce qui est petit, et qui vivifie tout ce qui est grand ? [...] Zadig dit que c'était le temps.

On demanda ensuite : « Quelle est la chose qu'on reçoit sans remercier, dont on jouit sans savoir comment, qu'on donne aux autres quand on ne sait où l'on en est, et qu'on perd sans s'en apercevoir ? » Chacun dit son mot : Zadig dit seulement que c'était la vie »²⁵².

La fin du conte est heureuse, comme nous l'avons déjà plusieurs fois évoqué, à la différence de celle du mythe ; le tragique présent tout au long du conte, se fond en quelque sorte, au profit d'un dénouement heureux. « Zadig a bien failli, tel Œdipe, devenir aveugle, mais il s'en est tiré en risquant seulement d'être borgne », souligne Didier.

²⁴⁸ *Rois*, X, 4-13, II, *Chroniques*, IX, 1-12.

²⁴⁹ Voir à ce sujet notre mémoire de maîtrise sur *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier !

²⁵⁰ Béatrice Didier, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 114.

²⁵² Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, pp. 135-136.

« Les réminiscences des récits bibliques sont sensibles autant que les références antiques. », ajoute-t-elle. Ainsi, quand Zadig devient premier ministre, il gouverne le pays avec une sagesse digne du roi Salomon. Pour preuve, dans le chapitre qui traite ses qualités de politicien et de diplomate, nous trouvons une parodie très amusante de l'épisode biblique du célèbre jugement de Salomon²⁵³ :

« Une fille fort riche avait fait une promesse de mariage à deux mages, et, après avoir reçu quelques mois des instructions de l'un et de l'autre, elle se trouva grosse. Ils voulaient tous deux l'épouser. " Je prendrai pour mon mari, dit-elle, celui des deux qui m'a mis en état de donner un citoyen à l'empire. – C'est moi qui ai fait cette bonne œuvre, dit l'un. – C'est moi qui ai eu cet avantage, dit l'autre. – Eh bien ! répondit-elle, je reconnais pour père de l'enfant celui des deux qui lui pourra donner la meilleure éducation. " Elle accoucha d'un fils. Chacun des mages veut l'élever. La cause est portée devant Zadig. Il fait venir les deux mages. " Qu'enseigneras-tu à ton pupille ? dit-il au premier. – Je lui apprendrai, dit le *docteur*, les huit parties d'oraison²⁵⁴, la dialectique²⁵⁵, l'astrologie, la démonomanie²⁵⁶; ce que c'est que la substance et l'accident²⁵⁷, l'abstrait et le concret, les monades²⁵⁸ et l'harmonie préétablie²⁵⁹. – Moi, dit le second, je tâcherai de le rendre juste et digne d'avoir des amis. " Zadig prononça : « Que tu sois son père ou non, tu épouseras sa mère. »²⁶⁰

²⁵³ Deux femmes affirmant être la mère d'un même enfant, Salomon ordonna qu'on les coupât en deux, pour en donner une moitié à chacune d'elles ; la femme qui refusa ce partage était, bien entendu, la vraie mère. (I Rois, III, 16) cité in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Le Rocher, 1988, 1436 p.

²⁵⁴ Huit parties d'oraison : parties du discours, de l'argumentation, que distingue la rhétorique. (Notes de Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, p. 55.)

²⁵⁵ Dialectique : articulation des arguments entre eux pour les rendre efficaces. (*Ibid.*)

²⁵⁶ Démonomanie : science des démons (1580, « recherche enragée du diable », Le Nouveau Petit Robert 2007)

²⁵⁷ La substance et l'accident : la substance est l'essence, ce qui existe de façon permanente, tandis que l'accident intervient momentanément sans modifier la substance dans son être. Ces termes réfèrent à la philosophie de Leibniz, entre autres. (Notes de Florence Chapiro in Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 2006, p. 55.)

²⁵⁸ Monades : terme emprunté au philosophe allemand Leibniz (1646-1716), désignant l'unité primordiale à partir de laquelle se pense tout le système. Chaque individu est une monade. (*Ibid.*)

²⁵⁹ Harmonie préétablie : nouvelle allusion ironique à Leibniz, pour lequel l'âme et le corps entretiennent un rapport préétabli par l'entendement divin. (*Ibid.*)

²⁶⁰ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd.cit. , 1994, p. 87.

D'autres détails évoquant la Bible ne manquent pas de comique non plus. Certes, Zadig s'enfuit en Égypte, comme l'enfant Jésus pour échapper à la mort, mais il ne doit pas fuir la colère d'un despote qui a peur de perdre son pouvoir (Hérode), seulement celle du roi de Babylone jaloux de sa femme :

« Cependant la reine prononçait si souvent le nom de Zadig, son front se couvrait de tant de rougeur en le prononçant, elle était tantôt si animée, tantôt si interdite, quand elle lui parlait en présence du roi ; une rêverie si profonde s'emparait d'elle quand il était sorti, que le roi fut troublé. Il crut tout ce qu'il voyait, et imagina tout ce qu'il ne voyait point. Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient bleues, et que les babouches de Zadig étaient bleues, que les rubans de sa femme étaient jaunes, et que le bonnet de Zadig était jaune ; c'étaient là de terribles indices pour un prince délicat. Les soupçons se tournèrent en certitude dans son esprit aigri. »²⁶¹

Certes, Zadig devient esclave comme le fut, en Égypte, le peuple hébreu, mais non pas l'esclave d'un empereur comme c'était le cas des Juifs : il sera simplement acheté par un marchand arabe :

« [...] sa personne fut exposée en vente dans la place publique, ainsi que celle de son compagnon de voyage. Un marchand arabe, nommé Sétoc, y mit l'enchère ; mais le valet, plus propre à la fatigue, fut vendu bien plus chèrement que le maître. On ne faisait pas de comparaison entre ces deux hommes. Zadig fut donc esclave subordonné à son valet : on les attacha ensemble avec une chaîne qu'on leur passa aux pieds, et en cet état ils suivirent le marchand arabe dans sa maison. »²⁶²

« Finalement, un grand mélange de mythologies et de traditions donne à *Zadig* une forte teneur mythique, qui accentue le caractère symbolique du récit », conclue Didier²⁶³. Mais à côté de la résurgence de ces divers récits mythiques très anciens, on peut trouver dans *Zadig* de nombreux éléments modernes. Ces éléments sont facilement repérables par le lecteur, qui peut lire le récit comme une histoire dont l'intrigue aurait pu se jouer en France à l'époque de Voltaire, et dont seulement le décor est oriental. Cette « contradiction » est l'une des sources, comme nous l'avons suggéré plus haut, de l'effet comique qui se manifeste un peu partout dans le texte. Quand dans le

²⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

²⁶² *Ibid.*, p. 99.

²⁶³ Béatrice Didier, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 114. Ce mélange de mythologies et de traditions, on le trouvera également chez Nodier et Nerval.

premier paragraphe de *Zadig*, l'auteur critique la futilité et l'absurdité des conversations à Babylone, le lecteur peut facilement comprendre qu'il est en réalité question de Versailles. De la même manière, comme nous le constatons un peu plus loin dans le récit, notamment quand Zadig risque de devenir borgne et qu'on envoie chercher un médecin illustre qui s'avère être incompetent, on devine que Voltaire souhaite faire allusion à l'ignorance et au charlatanisme de certains médecins français de son époque :

« On envoya jusqu'à Memphis chercher le grand médecin Hermès, qui vint avec un nombreux cortège. Il visita le malade, et déclara qu'il perdrait l'œil ; il prédit même le jour et l'heure où ce funeste accident devait arriver. « Si c'eût été l'œil droit, dit-il, je l'aurais guéri ; mais les plaies de l'œil gauche sont incurables ». Tout Babylone, en plaignant la destinée de Zadig, admira la profondeur de la science d'Hermès. Deux jours après, l'abcès perça de lui-même ; Zadig fut guéri parfaitement. Hermès écrivit un livre où il lui prouva qu'il n'avait pas dû guérir. »²⁶⁴

Dans ce passage, nous pouvons facilement déceler la personnification narrative du militantisme des Lumières, notamment dans sa dimension critique, procédé que décrit Jean Goulemot dans *La littérature des Lumières*²⁶⁵. Ce militantisme est encore plus palpable dans les très nombreux passages de *Zadig*, où Voltaire dénonce les méfaits du despotisme royal, ministériel ou religieux à travers les aventures fictives des personnages. Le troisième chapitre intitulé « Le chien et le cheval » illustre parfaitement ce procédé. Certes, le décor est oriental (Zadig se retire dans une maison de campagne sur les bords de l'Euphrate) et les personnages également (c'est le premier eunuque de la reine qui soupçonne Zadig d'avoir volé le cheval du roi et la chienne de la reine). Les coutumes et la religion le sont aussi : le suspect est conduit devant le grand Desterham²⁶⁶, le tribunal de Babylone, où il jure aux

²⁶⁴ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., 1994, p. 73.

²⁶⁵ Nous découvrons le même procédé dans beaucoup d'autres contes de Voltaire. « Ainsi l'Ingénu est malmené, lui héros du combat contre les Anglais, par les commis des ministères. Jeté à la Bastille par l'arbitraire d'une lettre de cachet, il n'obtiendra sa libération que parce que sa maîtresse, Mademoiselle de Saint-Yves, satisfait la passion amoureuse d'un sous ministre. Dans *Le Monde comme il va*, le lecteur apprend qu'il ne va pas bien : dans sa vision Babouc décrit les tares d'une société politique et les errements de la société civile. Y sont dénoncés, pêle-mêle, la politique ministérielle, les fermiers généraux, les convulsionnaires de Saint-Médard qui offrent au monde l'image du fanatisme. » (Jean Goulemot, *La littérature des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 91-92.)

²⁶⁶ Voltaire avait d'abord orthographié ce mot Desturham. Il s'agit en réalité du Defterdar, selon la *Bibliothèque orientale* de Herbelot, « celui qui tient les rôles de la milice et des finances chez les Persans et chez les Turcs. (Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., Notes de René Pomeau, pp. 261-262.)

juges par Orosmade²⁶⁷ « [qu'il n'avait] jamais vu la chienne respectable de la reine, ni le cheval sacré du roi des rois »²⁶⁸. Mais la bêtise, le manque de discernement et surtout l'avidité des juges du grand Desterham (ils ne débattent pas, ils jugent et désirent uniformément la condamnation de Zadig) ne sont pas sans parallèles avec le comportement des juges à l'époque de Voltaire :

« On ne parlait que de Zadig dans les antichambres, dans la chambre, et dans le cabinet ; et quoique plusieurs mages opinassent qu'on devait le brûler comme sorcier, le roi ordonna qu'on lui rendît l'amende de quatre cent onces d'or à laquelle il avait été condamné. Le greffier, les huissiers, les procureurs, vinrent chez lui en grand appareil lui rapporter ses quatre cents onces ; ils en retinrent seulement trois cent quatre-vingt-dix-huit pour les frais de justice, et leurs valets demandèrent des honoraires. »²⁶⁹

Zadig s'attire des ennuis par son don d'observation et par son aptitude à raisonner sur ce qu'il a vu – comme c'était le cas de Voltaire dans la France du XVIII^{ème} siècle. De la même manière ironique, faisant allusion clairement à son époque, Voltaire dénonce les lois absurdes de la religion ainsi que l'abus du pouvoir religieux, comme nous l'avons vu à travers l'allusion à Galilée ou à travers le conflit qui oppose Zadig à Yébor.

Néanmoins, même si dans *Zadig* la cour babylonienne devient un espace allégorique dans lequel il convient d'aller chercher les intrigues de la cour de Versailles, nous ne pouvons pas négliger, comme nous l'avons démontré, l'influence très sensible des *Mille et Une Nuits* et de leurs imitations françaises. Pour les thèmes, l'infidélité féminine ou l'idée que dès que l'on trouve plus malheureux que soi-même notre douleur est apaisée²⁷⁰, pour le style, l'emploi de l'hyperbole, par exemple. Nous

²⁶⁷ Dans la religion dualiste de Zoroastre et des mages, Ormuzd ou Ormazd est le principe du bien. Le nom a été transcrit par les Grecs en Orosmasdes, d'où Voltaire tire la forme, plus euphonique, Orosmade. (Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., Notes de René Pomeau, p. 262.)

²⁶⁸ Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 77.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁷⁰ Quand le chemin de Zadig croise celui du pêcheur (chapitre quinzième), le jeune homme a même la réaction que le roi Schahzenan dans le récit cadre des *Mille et Une Nuits* (Schahzenan rencontre quelqu'un de plus malheureux que lui, en l'occurrence un génie, qui lui raconte son histoire grâce à laquelle, le roi comprend l'universalité du malheur dans ce monde.) : « À quelques lieues du château d'Arbogad, il [Zadig] se trouva sur le bord d'une petite rivière, toujours déplorant sa destinée, et se regardant comme le modèle du malheur. Il vit un pêcheur couché sur la rive, tenant à peine d'une main languissante son filet, qu'il semblait abandonner, et levant les yeux vers le ciel. " Je suis certainement le plus malheureux de tous les hommes, disait le pêcheur. J'ai été de l'aveu le plus célèbre marchand de fromages à la crème dans

pouvons également mentionner parmi d'autres réminiscences des *Nuits* les intentions et les désirs qui se télescopent et fabriquent des histoires, ainsi que la double signe du sacrilège et de la rédemption. « Certes, la Babylone des premiers chapitres ne semble pas fondamentalement différente de la Persépolis du *Monde comme il va*, tant elle rappelle Paris et les expériences voltairiennes. La suite, tout en rebondissements et aventures à la façon des *Mille et Une Nuits*, dément tout à fait cette impression trompeuse : jalousie meurtrière du roi, fuite en Égypte, esclavage, amitié de Sétoc, voyage en Arabie, épisode de la pierre, des flambeaux, du souper, rencontre du brigand Arbogad, duels, etc. On voit même apparaître une structure typique des *Mille et Une Nuits* (et de la tradition européenne) : l'histoire emboîtée (d'Arbogad²⁷¹, du pêcheur), dont Voltaire ne fait guère usage, sauf dans *Candide*, contrairement à beaucoup d'imitateurs des contes orientaux. »²⁷²

Babylone, et j'ai été ruiné. J'avais la plus jolie femme qu'un homme de ma sorte pût posséder, et j'en ai été trahi. Il me restait une chétive maison, je l'ai vu pillée et détruite. Réfugié dans une cabane, je n'ai de ressource que ma pêche, et je ne prends pas un poisson. O mon filet ! je ne te jetterai plus dans l'eau, c'est à moi de m'y jeter. " En disant ces mots il se lève, et s'avance dans l'attitude d'un homme qui allait se précipiter et finir sa vie.

"Eh quoi ! se dit Zadig à lui-même, il y a donc des hommes aussi malheureux que moi ! L'ardeur de sauver la vie au pêcheur fut aussi prompte que cette réflexion. Il court à lui, il l'arrête, il l'interroge d'un air attendri et consolant. On prétend qu'on en est moins malheureux quand on ne l'est pas seul ; mais , selon Zoroastre, ce n'est pas par malignité, c'est par besoin. On se sent alors entraîné vers un infortuné comme vers son semblable. La joie d'un homme heureux serait une insulte ; mais deux malheureux sont comme deux arbrisseaux faibles qui s'appuyant l'un sur l'autre se fortifient contre l'orage. » (Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 114.)

²⁷¹ Arbogad raconte ainsi son propre histoire, qui constitue un conte dans le conte (il s'agit en d'autres termes des récits à tiroir) : « J'étais valet d'un Arabe assez habile ; ma situation m'était insupportable. J'étais au désespoir de voir que, dans toute la terre qui appartient également aux hommes, la destinée ne m'eût pas réservé ma portion. Je confiais mes peines à un vieil Arabe, qui me dit : « Mon fils, ne désespérez pas ; il y avait autrefois un grain de sable qui se lamentait d'être un atome ignoré dans les déserts ; au bout quelques années il devint diamant, et il est à présent le plus bel ornement de la couronne du roi des Indes. » Ce discours me fit impression ; j'étais le grain de sable, je résolus de devenir diamant. Je commençai par voler deux chevaux ; je m'associai des camarades ; je me mis en état de voler de petites caravanes : ainsi je fis cesser peu à peu la disproportion qui était d'abord entre les hommes et moi. J'eus ma part aux biens de ce monde, et je fus même dédommagé avec usure : on me considéra beaucoup ; je devins seigneur brigand [...] » (Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 112.) Arbogad détourne la moralité du conte, ce passage rappelle donc *Les Nuits* dans sa forme, mais pas dans son fond.

« Mais même si Voltaire est influencé par le charme des *Mille et Une Nuits*, s'il leur emprunte un cadre et des anecdotes, s'il garde une couleur orientale, il ne se laisse pas séduire par les illusions de la fable. Il transpose le merveilleux, injecte un sens rationnel aux histoires extraordinaires. »²⁷³ À titre d'exemple, la guérison du seigneur Ogul illustre cette dialectique du rationnel et de l'imaginaire. Dans *Les Mille et Une Nuits*, le médecin Douban guérissait un roi malade de la lèpre grâce à un remède enfermé dans la manche d'un mail²⁷⁴ :

« En effet, le médecin Douban se retira chez lui, et fit un mail qu'il creusa en dedans par le manche, où il mit la drogue dont il prétendait se servir. Cela étant fait, il prépara aussi une boule de la manière qu'il la voulait, avec quoi il alla le lendemain se présenter devant le roi ; et se prosternant à ses pieds, il baisa la terre... »²⁷⁵

Zadig, lui, fait croire au seigneur Ogul, « d'un embonpoint excessif », qu'un basilic est enfermé dans une outre²⁷⁶ qu'il doit pousser de toutes ces forces. Mais il détruit tout mystère sur ce remède, il révèle qu'il n'y a point de basilic, que son patient a joué au ballon, et que l'exercice l'a guéri²⁷⁷ : « Vous avez joué au ballon, et vous avez été sobre, lui dit Zadig : apprenez qu'il n'y a point de basilic dans la nature, qu'on se porte toujours bien avec de la sobriété et de l'exercice, et que l'art de faire subsister ensemble l'intempérance et la santé est un art aussi chimérique que la pierre philosophale, l'astrologie judiciaire²⁷⁸ et la théologie des mages »²⁷⁹.

²⁷³ Jean Goldzink dans la préface à Voltaire, *Zadig et autres contes orientaux*, Paris, Pocket, 2001, p. 14.

²⁷⁴ Mail : 1.marteau ; 2. ANCIENNT maillet à manche flexible pour pousser une boule de buis (buzsus, puszpáng), au jeu qui porte son nom (krokett-/pólóútô) – PAR EXT. Le jeu lui-même, voisin du croquet, en vogue en France du XVII^e au XIX^e siècles (Le Petit Robert)

²⁷⁵ *Les Mille et Une Nuits*, Paris, GF Flammarion, 2004, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, « Histoire du roi grec et du médecin Douban », pp. 72-73.

²⁷⁶ Le Petit Robert : Outre : peau de bouc cousue en forme de sac et servant de récipient pour la conservation et le transport des liquides (pays de la Méditerranée ou du Proche-Orient)

²⁷⁷ *Les grandes œuvres de la littérature française*, Bordas/VUEF, 2003, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais et de Daniel Couty, article « Zadig ou la Destinée », p. 1268.

²⁷⁸ L'astrologie judiciaire prédit caractère et destin d'après la conjonction des astres à la naissance (note de J.Goldzink)

²⁷⁹ Voltaire, *Zadig et autres contes orientaux*, Paris, Pocket, 2001, Préface et commentaires de Jean Goldzink, p. 79.

En somme, à travers le subtil équilibre de l'imaginaire oriental et du rationalisme des Lumières, équilibre savamment distillé tout au long de *Zadig*, Voltaire réussit à lier l'idéal classique (séduire et instruire le lecteur) et l'idéal moderne (transformer le genre dans un esprit subversif et contestateur). Il le fait en croyant rompre radicalement avec le conte oriental alors que l'analyse montre, au contraire, qu'il s'en imprègne, qu'il prolonge le côté subversif qu'il y avait dans certains contes, en se réappropriant leurs codes.

Chapitre III : *L'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot, perspective politique et dimension allégorique

Un conte ancré dans son époque, dans le prolongement des *Bijoux indiscrets*

Le récit de Diderot nous parvient via un dialogue – un dialogue entamé par la favorite, soit Mirzoza, l'héroïne des *Bijoux indiscrets*. Comme on le voit, Diderot a, d'un côté, conservé la technique du récit emboîté propre aux *Mille et Une Nuits*. D'un autre côté, il renvoie à plus d'un titre à *la belle Persienne* et à la thématique qu'on y a relevée, à savoir un texte marqué par le double signe du sacrilège et de la rédemption. Dans ce conte intitulé *L'Oiseau blanc, conte bleu*, Diderot raconte la transformation du fils de l'empereur du Japon, Génistan en pigeon blanc par un génie malveillant prénommé Rousch dont le nom, selon Diderot signifie *Menteur*. Il y est raconté aussi le long voyage au bout duquel le jeune prince retrouve sa forme humaine touché par la baguette magique de la fée Vérité²⁸⁰. Voilà pour l'essentiel, mais pour peu qu'on se penche un peu plus sur l'intrigue, on y verra un prolongement du travail entamé par Galland et poursuivi par Voltaire – un prolongement tentaculaire, comme le prouve la multitude de voix par lesquelles nous parvient un récit complexe.

La mutation de l'Oiseau blanc est précédée de beaucoup d'aventures – chaque voix se faisant le maillon d'une intrigue aux facettes aussi nombreuses qu'intrigantes ; intrigantes déjà par le choix de Mirzoza, qui laisse entendre une suite aux *Bijoux indiscrets*. Il faut y voir le reflet d'une époque. Ce texte a été sans doute écrit en 1749, car, comme dans les *Bijoux indiscrets*, on y trouve une allusion à Newton ainsi qu'à un rhinocéros exposé en février 1749 à la foire Saint-Germain »²⁸¹. Selon Jean-Louis

²⁸⁰ TROUSSON, Raymond, *Denis Diderot*, Paris, Tallendier, 2005, p. 121. Dans la Première soirée de *L'Oiseau blanc*, le prince Génistan métamorphosé en pigeon se retrouve dans un couvent où „la grande guenon, la patronne de la maison” raconte en poésie l'histoire du volatile aux religieuses parmi lesquelles il y a une prénommée Agariste : „L'oiseau blanc a pour toi suffisamment chanté ; / Il est temps qu'il cherche Vérité, / Qu'il échappe au pouvoir du mensonge, et qu'il mue.” (DIDEROT, Denis, *Œuvres*, Tome II (*Contes*), Robert Laffont, Paris, 1994, p. 226.)

²⁸¹ *Ibid.*, p. 120. À la page 239. de *L'oiseau blanc* (Troisième soirée), on peut lire une présentation de la cour du Japon faite par Génistan à la princesse de Tongut, Lirila: "Madame, ajoutai-je tout de suite, venez embellir la cour du Japon, les plaisirs les plus délicats vous y attendent : vous y verrez la plus belle ménagerie, on vous y donnera des combats de taureaux, et je ne doute point qu'à votre arrivée il n'y ait un rhinocéros mis à mort, avec un houvari fort récréatif..." (DIDEROT, Denis, *Contes*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 239.)

Leutrat²⁸², c'était la première fois qu'on amenait cet animal exotique à Paris, tout le monde voulait donc le voir. Sa mode était telle qu'on en a même écrit un poème en six chants, intitulé *Le Rhinocéros*, publié en 1750. Néanmoins la publication de *L'Oiseau blanc* est beaucoup plus tardive que sa création. Exotisme et littérature, voilà ce vers quoi tend *L'Oiseau blanc*, et ce vers quoi l'époque se sent portée, consentante ou à son corps défendant. La littérature moderne est en marche, l'idéal classique est sérieusement malmené, il n'est plus seulement question de plaire et d'instruire, un horizon d'attente se fait jour, encore flou, d'où peut-être cette multiplication de voix pour rendre compte de quelque chose qui reste à définir. Diderot se fait le chantre de cet horizon d'attente qui deviendra plus tard le romantisme. Il n'en a sans doute pas conscience lui-même, comme le prouve l'aventure éditoriale du livre : le récit « sera inséré d'octobre 1777 à février 1778 dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et publié pour la première fois par Naigeon »²⁸³ en 1798.

Une œuvre en marge à l'importance sous-estimée

Plus étonnant encore : *L'Oiseau blanc* est un conte peu étudié, on peut donc se demander pourquoi cet ouvrage est négligé par la critique littéraire. Sans doute, diront certains, à cause de sa qualité inférieure si on le compare aux *Bijoux indiscrets* ou à *Ceci n'est pas un conte*, comme l'affirme Jean Louis-Leutrat dans son introduction à *L'Oiseau blanc, conte bleu*²⁸⁴. Pourtant ce texte est d'une importance capitale, comme nous chercherons à le démontrer. Et ce n'est pas la posture de Diderot qui dissimulait la paternité du conte derrière Madame de Puisieux, sa maîtresse de l'époque, qui nous fera renoncer à notre projet, encore moins la position de Jean Pommier²⁸⁵, qui s'appuyant sur le témoignage de l'écrivain, soutient que « *l'Oiseau* serait sorti d'une main féminine dont Diderot aurait corrigé l'orthographe ». Par ailleurs, rappelons que Pommier lui-même a nuancé son propos en

²⁸² DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome III, (*Les Bijoux indiscrets, L'oiseau blanc*), édition critique et annotée présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1978, p. 293.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome III, (*Les Bijoux indiscrets, L'oiseau blanc*), édition critique et annotée présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1978, p. 293.

²⁸⁵ POMMIER, Jean, *Diderot avant Vincennes*, 1939, pp. 56.

ajoutant que Diderot « dut faire bien davantage »²⁸⁶ que de corriger l'orthographe de *L'Oiseau blanc*. Une réticence qui nous incline à intégrer ce texte dans notre corpus, car dans ce conte d'une quarantaine de pages, Diderot transpose et fustige, à l'instar de Voltaire, les mœurs de son époque dans un cadre oriental. Par conséquent, nous tenterons un rapprochement entre sa posture polémique et celle de Voltaire, sans oublier cette dimension allégorique qui imprègne tout le conte ; nous le ferons à travers une dynamique commune que nous relierons aux *Mille et Une Nuits*.

Le choix de la confusion des genres

La question du genre s'impose, car la question est d'abord celle de Diderot lui-même. Faut-il rappeler que l'écrivain ajoute au titre de son texte, *L'Oiseau blanc*, le genre de celui-ci : « conte bleu » ?²⁸⁷ Ce faisant, il le situe ainsi dans la lignée des recueils de contes pour enfants qui, selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, se publiaient en brochures à couverture bleue²⁸⁸ dans la collection de la Bibliothèque bleue de Troyes²⁸⁹. Une dénomination qui rejoint celle du Littré²⁹⁰ qui en donne néanmoins une définition plus élargie : « conte bleus, contes de fées et autres récits de ce genre, ainsi dits parce qu'ils étaient d'ordinaire couverts d'un papier bleu ; et par extension, récits imaginaires, raisons sans fondement, billevesées ». Le Littré cite des exemples très édifiants pour justifier son explication, même si l'idéal classique, et seulement lui, y semble encore présider : « Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire. » (Molière, *Tartuffe*, I, 1.) ; « Nargue des vertus ! On

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ „C'était tout à fait courant à cette époque : les *Mille et une fadaïses* de Cazotte sont des *contes à dormir debout* et *Le Sopha* de Crébillon est un conte moral.” (Jean-Louis Leutrat in DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome III, (*Les Bijoux indiscrets*, *L'oiseau blanc*), édition critique et annotée présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1978, p. 295.)

²⁸⁸ Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse, 1869, article „conte”

²⁸⁹ *Dictionnaire Diderot*, sous la direction de Roland Mortier et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 366.

²⁹⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Édité par Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 1991, article „Conte”, p. 1137.

n'en sait que faire ; / Aux sots revêtus/ le tout est de plaire ; / De ses contes bleus l'honneur nous assomme. (Béranger, *Scand.*)²⁹¹

Jean Pommier qui n'était pas censé ignorer la définition du Littré, se réapproprie la définition via la symétrie des deux couleurs posée par le titre, à savoir le blanc et le bleu, voyant à travers cette juxtaposition un métadiscours somme toute assez convenu : « C'était la mode du temps de qualifier les *Contes*, et ici cet adjectif apporte une note de couleur pour répondre à celle de l'oiseau. Mais l'expression « conte bleu » signifie proprement « récit fabuleux incroyable, discours en l'air »²⁹². « Discours en l'air », bavardages gratuits, pour plaire et uniquement pour cela, plaire en moquant un genre prétendument mineur, voilà ce à quoi se serait adonné Diderot dans ce conte. Nous verrons qu'il n'en va pas complètement ainsi, au su ou à l'insu de l'écrivain, peu importe. Il ne faut pas prendre le mépris ou le désintéressement de Diderot pour un rejet, encore moins pour le signe d'une soumission à une hiérarchie des genres. Ce serait se méprendre sur ses véritables intentions, ou se méprendre en tout cas sur celles du conte à la mode duquel il n'a pas manqué de céder ; même si Jean-Louis Leutrat a tenté de réduire ce texte à cette acceptation via la sultane du *Sopha* (Crébillon fils) qui s'exprime ainsi dans l'introduction du conte :

Qu'est-ce qu'un ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom), qu'est-ce, dis-je, qu'un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées ; qui, s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création ?²⁹³

Pour s'en convaincre il convient de se reporter à la définition que Diderot donnait lui-même du genre dans l'*Encyclopédie* en 1754. Une définition construite autour d'une opposition conte/fable, l'un servant à divertir et l'autre orientée dans le but de dégager une morale. Un constat pertinent, mais pour autant cette interprétation du genre était-elle si immuable pour qu'un écrivain de son envergure se refusât à en modifier le schéma ? Pas sûr, surtout au regard de ce qu'il en dit :

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Notes de J. Pommier en bas de page à son livre *Diderot avant Vincennes*, 1939, p.

²⁹³ CRÉBILLON, Claude, *Œuvres complètes*, Tome II, Édition dirigée par Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, 2000, p. 286.

« Le conte est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements. Il y a cette différence entre le *conte* et la *fable*, que la *fable* ne contient qu'un seul et unique fait renfermé dans un certain espace déterminé, et achevé dans un seul temps, dont la fin est d'amener quelque axiome de morale, et d'en rendre les vérités sensibles ; au lieu qu'il n'y a dans le *conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, et que son but est moins d'instruire qu'amuser. »²⁹⁴

Bref, s'il faut prendre cette définition au pied de la lettre, aucun écrivain qui se respecte ne saurait se rabaisser à en écrire, sauf après en avoir modifié les codes ou la lecture comme le fera Diderot dans ses œuvres romanesques. Ainsi, en 1770, dans *Les Deux amis de Bourbonne*, l'écrivain procède à une classification qui voit s'effondrer la distinction notée dans l'*Encyclopédie* :

« [...] je distingue le conte à la manière d'Homère, de Virgile, du Tasse, et je l'appelle le conte merveilleux. La nature y est exagérée ; la vérité est hypothétique [...] Il y a le conte plaisant à la façon de la Fontaine, de Vergier, de l'Arioste, d'Hamilton²⁹⁵ ; où le conteur ne se propose ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion ; il s'élance dans les espaces imaginaires. [...] Il y a enfin le conte historique, tel qu'il est écrit dans les nouvelles de Scarron²⁹⁶, de Cervantès. »²⁹⁷

²⁹⁴ Cité in DIDEROT, Denis, *Quatre contes*, édition critique avec notes et lexique par Jacques Proust, Genève, Librairie Droz, 1964, pp. XIX-XX.

²⁹⁵ "Il s'agit ici moins de La Fontaine fabuliste que de l'auteur de *Contes volontiers libertins*. Jacques Vergier (1655-1720) est un de ses successeurs dont Diderot dans sa *Vie de La Fontaine* (1762) se propose d'aller déchirer un conte sur la tombe du grand écrivain. L'Arioste (1474-1533) est connu pour le *Roland furieux* dont la première édition italienne date de 1516 et la première traduction française de 1543. Antoine Hamilton est l'auteur des *Mémoires de la vie du conte Gramont* (1713) et de plusieurs contes de fées." (Notes de Michel Delon in DIDEROT, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, p. 1062.

²⁹⁶ Paul Scarron (1610-1660), connu comme poète et dramaturge, comme l'auteur du *Roman comique*, a aussi composé des *Nouvelles tragicomiques* (1655-1657). (Notes de Michel Delon in DIDEROT, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, p. 1057.)

²⁹⁷ DIDEROT, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, pp. 448-449.

Réappropriation des thématiques du genre : sous le double signe du sacrilège et de la rédemption

Sacrilège et rédemption semblent être la motivation par lesquels Diderot a décidé de devenir conteur. Il ne se contentera pas de divertir, mais de chercher à le faire tout en se méfiant d'agir à cette seule fin. Pour autant est-il question de rupture ou de prolongement naturel à travers des figures et des destins qui travaillent à tisser des intrigues autour d'une menace constante, la mort, qui peut prendre la figure d'un roi, ou comme ici d'un empereur soucieux de préserver l'honneur de sa fille ? Nous irons vers la seconde solution ; il n'est pas difficile, en effet, de relever des figures de désir contrariées, et des caractéristiques dont le destin semble le prolongement direct de certains personnages emblématiques des *Mille et Une Nuits*, comme Scheherazade ou la belle Persienne.

Lively, la fille d'un monarque, plus précisément du grand Kinkinka, devait épouser l'héritier de l'empire du Japon, mais celui-ci disparaît. Inconsolable, la jeune fille se noie dans la tristesse et dans la proximité de l'Oiseau blanc qui lui prodigue chaque jour de nouvelles caresses auxquelles elle se prête bien volontiers. L'irresponsabilité de Lively déclenche les foudres de Kinkinka, qui ne peut supporter de voir ainsi sa fille « impunément déshonorée²⁹⁸ » Il s'en faut de peu pour qu'il ne réussisse à tuer l'Oiseau blanc, et par conséquent à laver l'affront, raconte la Première femme. Comme on le voit, ce schéma semble profondément agacer Diderot, d'où sa récurrence satirique – par la voix de la Seconde femme qui poursuit le récit en racontant que l'eunuque (dont le nez avait déjà été aplati par Lively pour avoir essayé de comploter contre le volatile) voulait « profiter de la disgrâce de l'oiseau » pour tenter de convaincre enfin la princesse que le pigeon ferait un mets délicieux. La rédemption, on l'aura compris, tient à la nature de l'oiseau et par conséquent au dénouement de l'intrigue.

La révélation qui suivra par l'entremise de la fée Vérité, laisse supposer une intention en amont. La vérité serait donc inséparable du jugement et jugement il ne peut y avoir sans perspective, ici une perspective à plusieurs voix. Et le récit le prouve qui se défie de la tyrannie par la lumière qui se glisse par la fenêtre au point d'aveugler celui qui se serait transformé en bourreau sans cela. Nous reconnaissons les codes du conte et le retrait de Diderot, à savoir la stratégie narrative du conteur. La lumière fait figure d'adjuvant sans quoi il n'y aurait pas d'histoire, mais il faut y voir également en

²⁹⁸ DIDEROT, Denis, *Œuvres*, Tome II (*Contes*), Robert Laffont, Paris, 1994, p. 230.

cette stratégie un handicap patent du genre auquel Diderot ne peut se plier sans une pointe de moquerie.

Diderot se défie de la vraisemblance à la seule condition de s'écarter de sa visée : vérité et mensonge sont étroitement mêlés et donc confondus pour être moqués. Le désenchantement de Diderot rejoint donc par là celui de Voltaire, tout en s'en détachant via la chorale à plusieurs voix qui rend compte de l'histoire, et qui ici fait figure de tribunal supérieur qui contribue à compliquer la tâche du lecteur. Il n'est plus question d'adhérer ici à une histoire à rebondissements, mais de moquer ses rouages trop rebattus. Reste à savoir pourquoi : pour établir une hiérarchie des genres, et par conséquent pour réduire le conte à un genre mineur ? Ou pour confondre les genres et en inventer un nouveau, comme il l'a laissé entendre 1770, dans *Les Deux amis de Bourbonne* ?

Continuité et rupture : le choix de l'ironie et d'une structure à plusieurs voix

Pour répondre, il convient d'interroger les sources et donc les influences. Dans son introduction à *L'Oiseau blanc, conte bleu*²⁹⁹, Jean-Louis Leutrat évoque les noms de Crébillon fils (*L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, 1734), de Cazotte (*Mille et une fadaïses*, 1742) et de Voisenon (*Zulmis et Zelmaïde*, 1745). *Tanzaï et Néadarné*, en effet, se rapproche de *L'Oiseau blanc* par sa thématique japonaise. Plus intéressant, les *Mille et une fadaïses*, car on y trouve un parallèle édifiant avec *L'Oiseau blanc* : un abbé y raconte des contes de fées pour endormir des femmes, constate Jean-Louis Leutrat. Quand ses auditrices commencent « à sentir les premières approches du sommeil », ce qui laisse à entendre une des visées du conte, à savoir distraire, un parallèle ironique s'impose, et que ne manque pas de dresser Diderot via les deux émirs et les deux femmes (sans oublier la chatouilleuse) : « (...) la sultane articula très distinctement son troisième bâillement, le signe de son sommeil ou de son ennui et l'ordre de se retirer ; ce qui s'exécuta avec le moins de bruit qu'il fut possible. »³⁰⁰ On le voit, la marque de l'ennui disqualifie le conteur et sa stratégie narrative, l'auteur les confond pour en élaborer un métadiscours ou les conventions le

²⁹⁹ DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome II (*Les Bijoux indiscrets, L'oiseau blanc*), édition critique et annotée présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1978, p. 295.

³⁰⁰ DIDEROT, Denis, *Contes*, Tome II, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 227.

disputent à la raison – une raison prise en otage et qu'on ne saurait offrir, semble nous dire Diderot à travers *L'Oiseau blanc*, aux rouages classiques du conte. Nous sommes confrontés à une intention forte, *une transcendance textuelle*, pour reprendre la formule de Genette, « à savoir tout ce qui le met en relation, manifeste et secrète, avec d'autres textes »³⁰¹.

Dans *Zulmis et Zelmaïde*, Voisenon oppose la fée Raisonnable à la fée Trompeuse, comme Diderot opposera Vérité à Rousch, qualifié de *Menteur*. Dans les deux contes, les protagonistes sont métamorphosés en animaux : Zulmis, transformé en chien, pénètre dans la Maison des Vierges consacrée à la déesse Isis. Les Vierges, étonnamment, en tombent amoureuses – une incommodité amoralisée qui ne peut que causer la perte de Zulmis. Par conséquent le chapitre décide de le condamner. Cette aventure n'est pas s'en rappeler, on l'aura compris, celle qui arrive à Génistan, à ceci près que ce dernier sera métamorphosé en oiseau.³⁰² Autre nuance : Diderot se démarque aussi, comme on l'a dit plus haut, par la multitude de voix qui rendent compte de l'histoire.

Ceci nous renvoie à la structure de *L'Oiseau blanc*. Diderot, on l'a dit plus haut, utilise la technique du récit emboîté, qui est l'une des caractéristiques des *Mille et Une Nuits*. Mais le conte de Diderot se compose de sept soirées seulement, en suivant ainsi la tradition de *l'Heptaméron* de Marguerite d'Angoulême et celle de *La Voiture embourbée* de Marivaux, souligne Laurent Versini³⁰³. Le procédé du récit interrompu et continué par un nouveau narrateur vient également de ces deux contes : dans *L'Oiseau blanc*, deux émirs et deux femmes racontent les aventures de Génistan à une sultane pour l'endormir, et cette dernière intervient également de temps en temps pour faire avancer l'histoire, poursuit Versini³⁰⁴. Diderot raccourcit considérablement le récit cadre, qui dans *Les Mille et Une Nuits* constitue un conte à part. Il change également la motivation des conteurs : chez l'auteur de *L'Oiseau blanc*, raconter un conte ennuyeux n'a pas les mêmes conséquences que dans *Les Mille et Une Nuits*. En effet, Schéhérazade raconte ses contes pour préserver sa vie, et adopte ainsi une posture qui implique un schéma de composition qui relie les histoires entre elles, par une double

³⁰¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1993, p. 30.

³⁰² Jean Macary in DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome II (*Les Bijoux indiscrets, L'oiseau blanc*), édition critique et annotée présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1978, p. 295.

³⁰³ DIDEROT, Denis, *Œuvres*, Tome II (*Contes*), Robert Laffont, Paris, 1994, p. 219.

³⁰⁴ *Ibid.*

intrigue, l'intrigue du conte raconté, et le sort de Schéhérazade qui dépend de la capacité de celui-ci à retenir l'attention de son bourreau. Tel n'est pas le cas des femmes et des émirs du conte de Diderot, dont les histoires ne font qu'amuser, semble-t-il, une sultane insomniaque et capricieuse, mais qui en réalité contribue à offrir un point de vue critique et satirique à plusieurs facettes. Les caprices de la sultane, par exemple, ne manquent pas d'humour, une qualité qui faisait défaut à Schahriar dans *Les Mille et Une Nuits* – l'humour étant la marque d'une certaine distance, voire, comme on l'a sous-entendu plus haut, le signe d'un métadiscours propre à discuter et à moquer les codes du genre.

Circulation de la parole : un système opposé à la tentation de la fiction

Rappelons brièvement le système narratif des *Mille et Une Nuits* : elles ne comptent qu'une seule conteuse (Scheherazade), qui doit retenir l'attention d'un auditeur sanguinaire (Schahriar). Dans le conte de Diderot, « pour ménager l'imagination et la poitrine des conteurs », la fonction du conteur est partagée entre quatre personnes, et l'auditrice elle-même intervient à plusieurs moments du récit. Dans les deux cas, il ne faut pas que le fil de la narration soit rompu.³⁰⁵ Contrairement aux *Mille et Une Nuits*, qui proposent la circulation de la parole sans interruption, et par conséquent la communication des histoires entre elles, Diderot multiplie les voix ; et par conséquent la pensée doit se confondre avec le plus grand nombre, non pour être dite mais pour être discutée, raillée, contredite. Contrairement à Voltaire, la communication est moins une sagesse qu'un espace critique. Mensonge et vérité sont confondus dans une histoire morcelée, difficilement accessible, reléguant le récit sur un plan secondaire. Les histoires qu'on entend et qu'on se plaît à faire entendre, nous l'avons dit, ont ceci de particulier : elle doivent se confronter à l'altérité.

En somme, comme nous l'avons dit dans les chapitres précédents, si la parole circule, elle assure la cohésion du groupe, qui assure à l'individu sa part d'existence dans un combat commun qui ne connaît qu'une limite : la mort. Or ce combat commun ne se confond pas avec le récit, il se situe en amont de ce qui doit être dit, et la part d'existence qui est dévolue à chacun équivaut à une part critique et satirique. Car ce combat ici ne saurait être seulement l'apanage des personnages de fiction, d'où peut-être la volonté de Diderot de recourir à la technique du récit emboîté, comme une mise

³⁰⁵Stéphane Lojkine, « Parole, jouissance, révolte : le corps convulsif chez Diderot », *Le Corps romanesque. Images & usages topiques sous l'Ancien Régime*, Montréal, dir. Monique Moser-Verrey, Lucie Desjardins, Chantal Turbide, Québec, Presses de l'université Laval, « Symposiums », 2009, pp. 391-416.

abyme à vocation réflexive, comme un processus, en somme, qui tiendrait à bonne distance la tentation de la fiction.

Pour Aurélia Gaillard, « il y a une nécessité que la parole soit ce flux partagé entre tous les personnages, une nécessité que tous participent au récit et y participent par toute la gamme possible des langages : du corps et de la parole articulée ».³⁰⁶ Une nécessité qui explique sans doute la présence et l'intervention de la chatouilleuse au début de la Seconde soirée. Car selon la logique du conte de Diderot, aucun des personnages ne doit rester muet ; cette invitation ne multiplie pas les histoires mais les langages, pour reprendre la formule de Gaillard. Nous pouvons entendre par « langage » et « corps » une posture théâtrale – nous sommes dans un jeu de scène, aussi le conte n'est pas sans rappeler les salons de l'époque où les histoires étaient propices à toutes les formes de postures. Ce découpage trace les limites et marque les articulations de l'intrigue, il ne laisse aucune échappatoire aux personnages, qui ne sauraient vivre autrement que par cette forme de représentation. Aucun récit ne semble aussi balisé, en somme, que le conte de Diderot.

Théâtre, altérité et métalangage : le procès du conte

Même quand la grande guenon (la supérieure du couvent) prend la parole par l'intermédiaire du Premier émir, ce n'est pas pour raconter une autre histoire, mais pour dire ce qu'il doit en être, pour annoncer sous forme de vers un programme immuable : « L'oiseau blanc a pour toi suffisamment chanté Agariste ; / il est temps qu'il cherche vérité, / Qu'il échappe au pouvoir du mensonge et qu'il mue. »³⁰⁷ Contrairement au Voltaire de *Zadig*, le Diderot de *L'Oiseau blanc* croit à la vertu de la parole, non pour créer des avatars qui se confondraient avec la première histoire, comme dans *les Mille et Une Nuits*, mais au contraire pour les démultiplier, et pour se préserver de la naïveté qui consiste à adhérer à l'invraisemblable à la seule fin de se distraire. Si multiplication et si altérité il y a, elles ne se situent pas dans la fiction mais dans la narration et dans la représentation de celle-ci,

³⁰⁶ GAILLARD, Aurélia, *Contage et sexualité : le récit à double entente de Diderot „ L'Oiseau blanc, conte bleu”* in (sous la dir. de) DEFRANCE, Anne et PERRIN, Jean-François, *Le conte en ses paroles*, Paris, Desjonquères, 2007, pp. 200-215.

³⁰⁷ DIDEROT, Denis, *Œuvres*, Tome II (*Contes*), Robert Laffont, Paris, 1994, p. 226.

c'est une foi en la fiction teintée de scepticisme et de distance. La cohésion du groupe tient dans la parole en amont de ce qui doit être dit et donc discuté.

La vérité est inhérente à ce mouvement et il convient de la servir par l'échange, semble nous dire Diderot. Contrairement aux *Mille et Une Nuits*, où Scheherazade invente d'autres conteurs pour diversifier sa parole et pour se préserver de la mort qui la menace, ici c'est la diversité des points de vue qui convoque, d'une certaine façon, des manières de dire et d'entendre, et par conséquent des possibilités de lecture autrement plus diverses et plus à même de forcer le conteur et l'auditeur à s'investir. Ici, nous quittons également la formule de Jean-Paul Sermain qui dit que le conte est « une réappropriation sous une forme savante des pratiques populaires de production, de réception et de diffusion. »³⁰⁸

La parole, dans *L'Oiseau blanc*, en somme, est libérée du principe d'imitation, libérée aussi de tous les égarements possibles et imaginables, ce qui laisse entendre des perspectives critiques mais aussi allégoriques. La grande guenon, en sommant un personnage d'aller vers l'essentiel, à savoir la mue prochaine de l'oiseau par l'entremise de la fée Vérité, renvoie à la signification que les personnages se doivent de servir et donc à la justesse de la parole. Nous ne sommes pas loin de la fable mais la morale n'est pas donnée : elle doit être conquise par l'échange, et donc par la représentation. En clair, Diderot nous invite à adhérer à un théâtre vivant dans lequel l'histoire serait distanciée par le jeu de la représentation.

Le conte et son public, dernier avatar avant liquidation du genre

Comme nous l'avons dit plus haut, *L'Oiseau blanc* est le deuxième volet des *Bijoux indiscrets*. Car même si Mangogul et Mirzoza ne sont pas nommés dans la Première soirée, il s'agit bien des mêmes personnages, qui, supposés connus, n'ont plus besoin d'être présentés au lecteur, souligne Laurent Versini³⁰⁹. Ceci explique le début du texte où l'auteur s'abstient de présenter les personnages : la première phrase de *L'Oiseau blanc* s'adresse au lecteur averti, où il est d'emblée question d'une favorite qui se couche de bonne heure et qui s'endort fort tard, d'une favorite dont on

³⁰⁸ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 21.

³⁰⁹ Laurent Versini in DIDEROT, Denis, *Contes*, Tome II, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 219.

ne connaît ni le nom ni les origines. Le nom des protagonistes, par ailleurs, ne sont mentionnés qu'à quelques reprises dans le conte, notamment lors de la Seconde soirée quand la sultane dit par rapport aux hommes : « Ils sont tous comme cela. Je serai la plus belle aux yeux de Mangogul jusqu'à ce qu'il me quitte. »³¹⁰ Mirzoza, quant à elle, est dénommée directement dans la troisième soirée : « (...) Ce mot de la sultane désola les deux femmes et les deux émirs ; ils étaient tous quatre attendus à un rendez-vous, et Mirzoza qui le savait, souriait entre ses rideaux de leur impatience. »³¹¹ Puis, au début de la Cinquième soirée, Diderot nomme de nouveau les deux protagonistes des *Bijoux indiscrets* : « Ce soir Mangogul avait ordonné qu'on laissât la porte de l'appartement ouverte, et lorsque Mirzoza fut couchée, il profita du bruit que firent les improvisateurs en s'arrangeant autour de son lit pour entrer sans qu'elle s'en doutât. »³¹² La dernière mention – il est question cette fois de Mangogul et de lui seul – se trouve à la fin de la Cinquième soirée : « Le premier émir allait continuer, lorsque Mangogul fit signe aux femmes, aux émirs et à la chatouilleuse de sortir. »³¹³

La comparaison s'arrête là : si l'on devait dresser un parallèle entre les *Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc*, nous constaterions que bien que la qualité de ce dernier soit prétendument inférieure au premier, la technique de la narration dans *L'Oiseau blanc* est plus élaborée que dans les *Bijoux*, ce qui contrebalance cette hiérarchie. En fait, la modernité de *L'Oiseau blanc* tient à son caractère largement improvisé, ou pensé comme tel. L'oralité y est très importante : les narrateurs, en ajoutant leurs pierres à l'édifice pour faire avancer l'intrigue, créent un conte vivant, modifiable à volonté³¹⁴. Ainsi, la sultane, les deux émirs et les deux femmes participent tous à un jeu intellectuel dont le but –

³¹⁰ DIDEROT, Denis, *Contes*, Tome II, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 227.

³¹¹ *Ibid.*, p. 238.

³¹² *Ibid.*, p. 250.

³¹³ *Ibid.*, p. 257.

³¹⁴ Mais, comme Bernadette Bricout souligne dans l'article « Conte et mythe » du *Dictionnaire des mythes littéraires*, „la liberté du conteur est une liberté surveillée. Cet art de l'improvisation qui fait du conteur doué un véritable créateur et un artiste à part entière s'accommode d'étroites contraintes. Le conteur n'est pas prisonnier du modèle que lui fixe la tradition orale. Il s'en réclame. De même que le musicien qui, soucieux de servir une partition et d'y rester fidèle, peut atteindre cependant lors de son interprétation le vertige d'un instant unique, de même le conteur se veut caisse de résonance que traverse une parole anonyme, venue d'ailleurs et de plus loin, ensevelie dans notre souvenir, connue déjà mais qui affleure à l'instant de la narration comme une parole nouvelle.” (*Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, article « Conte et mythe » écrit par Bernadette Bricout, p. 362.)

outre la démonstration de leur habileté et de leur inventivité – est l'échange des idées, la circulation de la parole.

Diderot part du principe que la parole doit être partagée. Pour preuve, dans la préface de *Ceci n'est pas un conte* en 1773, il dit : « lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute³¹⁵ et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur »³¹⁶. Conséquence, le tissu narratif du conte est difficile à démêler car, comme dans plus tard dans *Jacques le Fataliste*, « une interruption peut venir d'un personnage qui n'appartient pas à la même série narrative », souligne Laurent Versini³¹⁷. Si, comme Gérard Genette³¹⁸, on décide de parler des niveaux narratifs, alors on pourra constater qu'il y a au moins, deux niveaux narratifs dans *L'Oiseau blanc*, voire davantage si l'on compte par exemple l'intervention de la grande guenon ou les interventions d'autres personnages – des interventions sous forme de dialogues qui permettent elles aussi de faire avancer l'intrigue.

Un conte balisé et réfléchi, sur le modèle de l'improvisation et de la veillée

La rédaction du conte par Diderot « est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique* »³¹⁹. Les événements qui arrivent à Mirzoza et à ses servants, ainsi qu'à Mangogul dans ce premier récit, Genette les qualifierait donc de *diégétiques* ou *intradiegétiques*. Les événements racontés dans le conte improvisé par la cour de la sultane, récit au second degré, seraient, eux, qualifiés de *métadiégétiques* (il s'agit des aventures de Génistan et de tous ceux qui

³¹⁵ Toujours dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, on trouve l'analyse suivante sur le rôle changeant de l'auditeur au cours des temps : „Si dans les sociétés traditionnelles le public rassemble souvent, et de manière indistincte, des adultes et des enfants auditeurs de récits qui ne leur sont pas spécifiquement destinés, aujourd'hui dans notre expérience quotidienne, le conte est perçu plus souvent comme un objet transitionnel entre l'adulte narrateur et l'enfant qui en suçant son pouce, aux portes mêmes du sommeil, joue à se faire peur.” (Sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 1988, Article „Conte et mythe” écrit par Bernadette Bricout, p. 361.)

³¹⁶ *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, article « Conte et mythe » écrit par Bernadette Bricout, p. 361.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 220.

³¹⁸ GENETTE, Gérard, *Figures III*, “Discours du récit », Paris, Seuil, 1972, pp. 238-239.

³¹⁹ *Ibid.*

appartiennent à son monde).³²⁰ Dans *L'Oiseau blanc*, Mirzoza, ses deux femmes, ses deux émirs, la chatouilleuse et Mangogul se parlent comme les personnages d'une pièce théâtrale, sous forme d'un dialogue ou les interruptions sont des relances voire des précisions que le précédent narrateur avait omis de dire. Cette technique, qui est devenue le signe distinctif des contes et des romans plus tardifs de Diderot, réduit considérablement le rôle du premier narrateur. Par conséquent, celui-ci a peu d'intérêt : il intervient seulement quand le dialogue des personnages ne permet pas de décrire un certain nombre de facteurs extérieurs, c'est un narrateur omniscient tenu à bonne distance par le dialogue. Par exemple : le premier narrateur nous dit quand Mirzoza bâille, rit ou s'endort, et quand le sultan entre en cachette dans l'appartement de son épouse etc. Contrairement au narrateur extradiégétique (Diderot), il est accordé aux narrateurs diégétiques (la cour de Mirzoza) un rôle plus vivant et plus axé sur l'échange, et donc beaucoup plus important, car ce sont eux qui construisent les étapes de l'histoire de Génistan.

Il faut rappeler que le conte oriental doit être pensé de l'intérieur et de l'extérieur, car, comme nous l'avons dit, il tend à sortir de ses propres limites, comme un modèle qui tend à s'accomplir – parce ce que c'est ainsi qu'il se pense, pour mieux être appréhendé de l'extérieur, par son auditoire. Il faut rappeler aussi que le procédé de la mise en abyme était fort courant au dix-huitième siècle à la suite de l'extraordinaire succès des *Mille et Une Nuits*. Chez Diderot, nous avons certes un conte dans le conte mais il n'est pas question de quitter le carcan. La nouveauté réside dans cette alternance constante entre les niveaux narratifs, ce qui engendre, on l'a dit, un espace fermé, balisé. Un procédé qui maintient la parole et la fiction dans un mouvement qui réfléchit sans arrêt sur lui-même. Les personnages de la première histoire se relaient constamment, ce qui confère à chaque réplique une responsabilité à la mesure de l'ambition de Diderot, à savoir la volonté d'épuiser la parole dans un espace clôturé. Alors que Scheherazade disparaît en tant que narrateur des histoires qu'elle raconte, Mirzoza et sa cour interviennent régulièrement, ce qui donne l'illusion de l'improvisation et de la veillée.

³²⁰ Selon la définition de Genette, « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (GENETTE, Gérard, *Figures III*, éd. cit., p. 238.)

Un dialogue en abyme pour sortir du principe d'imitation : quand la parole prend le pas sur l'histoire

S'il y a mise en abyme, c'est une mise en abyme du dialogue et non de l'histoire, car les répliques des personnages sont souvent elles-mêmes truffées de dialogues. Par exemple, lors de la Troisième soirée, nous trouvons dans une réplique de la Première femme un dialogue entre la fée Vérité et l'Oiseau blanc redevenu enfin prince. Cette caractéristique de la narration ne permet pas au lecteur un rapport d'identification aisé, ni même un accès facile à l'histoire de l'Oiseau blanc. Ce qui nous incline à penser que l'auteur s'est sciemment fixé le but de rappeler à celui-ci qu'il ne doit jamais oublier qu'on lui raconte un conte. Pour preuve : les répliques sont souvent très courtes, ce qui fait qu'un narrateur est toujours là pour rappeler à l'auditeur la situation du conte. Par ailleurs, la chatouilleuse de Mirzoza remplit également ce rôle, puisqu'elle-même intervient une fois au cours du récit pour louer la beauté de la sultane, comme nous l'avons évoqué plus haut. Ce croisement des niveaux narratifs rend l'ouvrage de Diderot très moderne par rapport à la production de l'époque.³²¹

Car, d'un côté, il libère la fiction du principe d'imitation tout en lui conférant un espace de réflexion : même si imiter, c'est faire semblant, nous dit Gérard Genette, les personnages de Diderot jouent leur propre rôle indépendamment de toute reproduction artificielle. Ils ne servent pas la fiction qu'il se proposent de narrer, mais la tâche qui leur a été conférée : rappeler au lecteur que nous sommes dans un espace de fiction pour en faire le procès et en énumérer les significations. Le procédé implique le lecteur dans un constant effort critique, aucune échappatoire ne lui est autorisée à lui non plus. Car le croisement des niveaux narratifs peut prêter à la confusion à certains endroits du conte. Ainsi, le terme « le sultan » prête à l'ambiguïté car il peut s'appliquer à la fois à Mangogul, l'époux de Mirzoza (premier récit), et à Zambador, l'empereur du Japon, le père de Génistan, le prince transformé en oiseau blanc (second récit), souligne très justement Versini³²². Par conséquent, le lecteur ne pourra pas dire avec certitude de quel sultan il s'agit dans la phrase « Celle, dit le sultan, qui avait permis qu'on le mît à la crapaudine³²³ ? »³²⁴. Au premier abord, la dénomination se rapporterait à Zambador

³²¹ *Diderot Studies*, numéro XXV, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian Carr, Librairie Droz, Genève, 1993, pp. 51-52.

³²² *Ibid.*

³²³ Diderot ne se souvient pas que c'était un eunuque noir qui voulait cuir l'oiseau : « Cette familiarité de l'oiseau déplut à un eunuque noir qui s'avisa de dire qu'il fallait couper le cou à l'oiseau et à l'apprêter pour le dîner de la princesse. » (DIDEROT, *Contes*, Robert Laffont, T II, p. 228.)

à qui son fils raconte le récit de ces aventures et de ces voyages, mais il pourrait tout aussi bien s'agir également de Mangogul qui se cache dans la chambre de Mirzoza dès le début de la Cinquième soirée pour écouter le conte et être proche de la sultane. Pour écarter tout malentendu, cela requiert une grande attention de la part du lecteur. Ici il convient de se reporter aux répliques du « sultan » qui reprend la parole pour dissiper le trouble après une précision apportée par la fée ; on comprend alors qu'il est bien question du père de Génistan qui critique son fils avec les termes suivants : « Mais il est fou. Celle qui fait aussi peu de cas de la vie de son amant se jouera de l'honneur de son mari. Mon fils veut donc être ?... »³²⁵

Versini remarque que l'ambiguïté est également présente à d'autres endroits du conte. Par exemple, lors de la Troisième soirée, Diderot écrit : « Il prit en cet endroit la princesse un bâillement. »³²⁶ Le lecteur inattentif, en effet, ne pourrait démêler s'il est question de Lirila, la princesse de Tongut que Zambador avait l'intention d'épouser (second récit)³²⁷ ou de Mirzoza (premier récit) que sa cour s'efforce d'endormir, bien que la suite nous fasse clairement comprendre qu'il s'agit de Lirila : « Ah ! seigneur, quel bâillement ! vous n'en fîtes jamais un plus étendu dans aucune de vos audiences. Cela signifiait, à ce que j'imaginai, que nos amusements n'étaient pas de son goût, et je lui témoignai qu'on s'empresserait à lui en inventer d'autres. »³²⁸

³²⁴ DIDEROT, *Contes*, Robert Laffont, T II, p. 256.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.* p. 240.

³²⁷ « Prenez donc la peine de vous rappeler ce qui se passa à la cour de Tongut. Lorsque vous m'y envoyâtes avec le titre d'ambassadeur demander pour vous la princesse Lirila, ce qui signifie dans la langue du pays *l'Indolente* ou *l'Assoupie*, vous m'en voulûtes assez mal à propos de ce que ne trouvant pas Lirila digne de vous, je la pris pour moi. » (*Ibid.*, p. 237.)

³²⁸ *Ibid.*

Le procès de la mise en abyme : les artifices du conte en question

Tout ceci contribue, comme nous l'avons suggéré plus haut, à forcer l'attention du lecteur, d'un côté, à renvoyer le conte à ce qu'il est réellement, à savoir une œuvre de fiction aux mécanismes convenus et susceptible d'être démasquée par le procédé de la mise en abyme. On le voit, Diderot est animé par un souci de vérité, s'érigeant en quelque sorte en pourfendeur du mensonge inhérent au conte oriental en vogue à l'époque. Pour preuve : la fée Vérité, après avoir redonné à l'Oiseau blanc sa forme humaine, soupçonne celui-ci « d'ajouter à son récit quelques circonstances pour être tout à fait plaisant, et d'en retrancher d'autres qui l'auraient déparé. »³²⁹ Si l'écrivain en reprend les artifices du conte, en somme, c'est pour les démasquer un à un. Néanmoins, ce choix n'implique pas pour autant une rupture complète, ne fût-ce que pour le décor oriental qui le relie directement à la mode du genre auquel il a cédé. Cette propension au dépaysement, à l'exotisme des noms propres, par exemple, n'est pas sans rappeler les *Mille et Une Nuits*, même si les renvois en bas de pages sont remplacés par un commentaire immédiat. Par exemple : « le génie Rousch (...) signifie menteur dans la langue du pays »³³⁰, nous dit Diderot. Une précision qui construit cette opposition vérité/mensonge sur laquelle est construit le tout le récit.

L'imaginaire oriental : un Orient aux frontières extensibles. Le choix de l'hétérogénéité en matière d'exotisme

L'Orient de Diderot – comme celui de ces contemporains – est un espace hétéroclite, aux frontières extensibles, qui englobe aussi bien l'Afrique que l'Asie. Bien que le Congo ne soit pas nommé explicitement dans *L'Oiseau blanc*, le lecteur familier des *Bijoux indiscrets*, sait d'emblée que la contrée qu'habitent Mirzoza et Mangogul renvoie à ce pays de l'Afrique équatoriale. Mais Diderot ne se contente pas d'un exotisme africain : l'histoire de Génistan se joue également en Asie : au Japon dont le prince est originaire, en Chine, où il fait la connaissance de deux jeunes filles nommées Agariste et Mélisse dans un couvent, et dans la cour de l'empereur des Indes³³¹, où il rencontre Lively,

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 233.

³³¹ Selon l'acceptation de Diderot, les Indes sont équivalentes à l'empire de la Chine. Pour preuve : vers la fin de Sixième soirée, on peut lire la phrase suivante : « Génistan partit lui-même pour la Chine et revit Lively plus aimable que jamais. » (DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* in *Contes*, éd. cit, p. 262.) Dans

la fille de ce dernier qu'il épousera à la fin du récit. En dehors de cet espace oriental hétérogène, l'imaginaire oriental est également assuré par la présence des personnages « indispensables » d'un conte arabe tels que la favorite, le sultan, les émirs, la chatouilleuse, l'eunuque noir, les génies etc. On y trouve aussi, comme on l'a dit plus haut, une grande guenon dont Diderot fait la description suivante : « – Voilà donc l'oiseau blanc dans le temple de la grande guenon couleur de feu. « – Et qu'est ce que c'est que cette guenon ? – Une vieille pagode très encensée, la patronne de la maison. »³³²

Il y a un autre détail oriental (ou plutôt orientalisant) typique dans le conte : le nom des personnages commence souvent par un « Z » : ainsi on y trouve une Zirphée (la jeune paysanne que l'oiseau blanc croise sur son chemin en cherchant le pays de la fée Vérité), un Zambador (l'empereur japonais), une Zirphelle (la fée dont le nom veut dire *Discrète* « dans la langue du pays » selon Diderot) et un Zulric (l'amant de la capricieuse Irocilla). Le nom de la sultane comporte quant à lui deux « z » : Mirzoza. Cette multiplication des « z » est très présente dans la littérature orientale et orientaliste : il suffit de penser à Scheherazade et à Dinarzade (*Les Mille et Une Nuits*), à Zaïde (Madame de Lafayette, 1670.), à Zachi, à Zéphir et à Mirza (Montesquieu, *Lettres persanes*, 1721) et enfin à *Zadig* (Voltaire, 1747.)

Écoutons à ce sujet Jean Starobinski qui rapproche *L'Oiseau blanc, conte bleu* du style rocaille : « La vogue européenne du conte de fées, parfois métamorphosé en conte libertin, accentue encore le climat d'enfantillage et d'amenuisement dont le rococo s'accompagne ; en analysant le détail du style et du langage, l'on remarquera combien souvent en anglais, en français, en allemand, les noms des personnages fictifs font appel au Z, assisté du K ou du Ph. Le Z est la lettre exotique de notre alphabet : elle contribue à des effets tour à tour antiques (Zéphyr), orientaux, féériques, érotiques : Zaïre, Zélide, Tanzaï... Et le nom de Zirziphile, que l'on rencontre dans *Les Bijoux indiscrets*, associe les séductions de

l'article « Inde » de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, on peut lire la définition suivante des *Indes orientales* : « Lorsqu'il n'est question que de commerce, on comprend encore tous le nom d'*Indes orientales*, le Tonquin, la Chine, & le Japon ; mais à parler juste, ces vastes pays, ni les Philippines, moins encore les îles Mariannes, ne doivent point appartenir aux *Indes orientales*, puisqu'elles vont au-delà. » (l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, Volume II, Pergamon Press, New York (Paris), p. 446.)

³³² DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* in *Contes*, éd. cit, p. 224.

la lettre exotique aux enfantillages du redoublement bouclé des syllabes (qu'on retrouve dans les noms de Mangogul et de Mirzoza, héros principaux du même récit. »³³³

Des mœurs orientales au service du récit ou l'instrumentalisation du conte

Pour renfoncer la présence de l'imaginaire oriental, Diderot crée aussi un décor oriental avec divers éléments naturels ou du mobilier propre à l'Orient : palmiers, palais, lits en baldaquin.³³⁴ Ou encore des vêtements ou des bijoux : turbans, perles d'Orient, etc. L'écrivain rappelle aussi quelques coutumes orientales bien connues aujourd'hui, par exemple le respect des Orientaux envers les fous, et il le fait souvent de façon indirecte, dans le mouvement de l'histoire. Par exemple, on peut lire dans la Première soirée :

« Les vierges couraient un grand péril à cesser de l'être sans permission. S'il arrivait à quelqu'une de se conduire maladroitement, on la jetait pour le reste de sa vie dans une caverne obscure où elle était abandonnée à des génies souterrains. Il n'y avait qu'un moyen d'échapper à ce supplice, c'était de contrefaire la folle ou de l'être. Alors les Chinois qui, comme nous et les musulmans, ont un respect infini pour les fous, les exposaient à la vénération des peuples sur un lit en baldaquin. »³³⁵

Plus édifiant : Diderot évoque aussi le roi sanguinaire des *Mille et Une Nuits*, Schahriar en créant la figure d'un empereur japonais qui condamne à mort ses épouses, s'il les soupçonne d'infidélité. Dans sa description à Lirila, Génistan parle ainsi de son père : « [...] lorsqu'il s'avise de s'alarmer, bien ou mal à propos sur la conduite d'une de ses femmes, il en use on ne peut pas mieux : on leur prépare un bain chaud, on les saigne de quatre membres, elles s'en vont doucement faire l'amour en l'autre monde, et il n'y paraît plus. »³³⁶

Le style est également oriental : au début de la Première soirée, les louanges que la jeune fille chinoise, Agariste adresse à sa compagne de couvent, Mélisse, au sujet de l'Oiseau blanc, rappellent

³³³ STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Skira, 1964, p.23.

³³⁴ 1352 ; italien *baldachinno* „étouffe de soie de Bagdad" (Le Petit Robert, édition 2007.)

³³⁵ DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* in *Contes*, éd. cit, p. 224.

³³⁶ *Ibid.*, p. 239.

vaguement l'incipit de *Zadig*³³⁷. Nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent que l'utilisation de l'hyperbole était très caractéristique de ce style orientalisant : « Ah ! ma sœur, qu'il est charmant ! Que son plumage est doux ! qu'il est lisse et poli ! Mais il a le bec et les pattes couleur de rose et les yeux d'un noir admirable. »³³⁸ De la même manière, au début de la Seconde soirée, le prince Génistan ne tarit pas non plus d'éloges quand il rencontre la première fois la princesse Lively, la fille de l'empereur des Indes : « Quel teint ! Quels yeux ! Que sa taille est légère ! »³³⁹

Mais malgré les efforts de l'écrivain de créer un imaginaire oriental vivant, l'Orient de *L'Oiseau blanc* est assez superficiel. Le nom des personnages en est la preuve : seulement une partie des prénoms est orientale, les autres prénoms ont une consonance française, anglaise ou parfois grecque. Par exemple : les deux vierges du couvent chinois s'appellent Agariste et Mélisse, alors que la fille de l'empereur de l'Inde est nommée Lively³⁴⁰ (*Gentillesse* ou *Vivacité*), le prénom de Polychestra (l'une des épouses de Génistan) veut dire « très utile » en grec. Diderot invente même des noms pseudo-orientaux : selon l'écrivain, Lirila « signifie dans la langue du pays *l'Indolente* ou *l'Assoupie* », les deux élèves princiers qu'on envoie à la fée Vérité s'appellent « Lubrelu ou dans la langue du pays *Brouillon*, et « Serpilla ou dans la langue du pays *Serpilla* ». Ces prénoms à la consonance très variable sont gênants, et n'aident pas à créer une ambiance orientale unifiée, même si on sait pertinemment, comme on l'a déjà suggéré plus haut, que *L'Oiseau blanc* est un conte merveilleux allégorique, genre littéraire très à la mode à l'époque de Diderot.³⁴¹ Enfin la fidélité à l'Orient intéresse moins Diderot,

³³⁷ „Charme des prunelles, tourment des cœurs, lumière de l'esprit, je ne baise point la poussière de vos pieds, parce que vous ne marchez guère, ou que vous marchez sur des tapis d'Iran ou sur des roses.” (Voltaire, *Micromégas. Zadig. Candide*, éd. cit., p. 69.)

³³⁸ DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* in *Contes*, éd. cit, p. 223.

³³⁹ *Ibid.*, p. 227.

³⁴⁰ « Vive, pleine de vie en anglais. » (Notes de Laurent Versini in DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* in *Contes*, éd. cit, p. 227.)

³⁴¹ Écoutons à ce sujet le chevalier de la Morlière, qui dans son *Angola* (pub. p. O. Uzanne, Paris, A. Quantin, 1879, in-8°, p. 12.) a défini le genre avec beaucoup d'esprit critique : « Apparemment qu'il est question de quelque fée qui protège un Prince pour lui aider à faire des sottises, et de quelque génie qui le contrarie, pour lui en faire faire un peu davantage ; ensuite des événements extravagants, où tout le monde aura la fureur de trouver *l'allégorie* du siècle, et tout cela terminé par un dénouement bizarre, amené par des *opérations de baguette*, et qui, sans ressembler à rien, alambiquera l'esprit des sots qui veulent trouver un *dessous des cartes* à tout. »

semble-t-il, que l'exotisme qui peut découler de telle ou telle description, de telle ou telle précision, de tel ou tel nom à consonance étrangère– qu'il peut compléter à sa guise par une explication farfelue pour aboutir à l'effet escompté.

L'irrespect de Diderot envers la religion et le pouvoir : le merveilleux critique et allégorique

Bien que *L'Oiseau blanc* soit un conte oriental, il reste très ancré dans la France de l'époque des Lumières. Diderot, comme nous l'avons dit dans notre introduction, contourne la censure de son époque en utilisant l'Orient pour parler de l'actualité et exprimer son goût de la satire. En d'autres termes, dans *L'Oiseau blanc, conte bleu*, il transpose, à l'instar de Voltaire, les mœurs de son époque dans un cadre oriental, et sa posture est également celle du polémiste. Diderot dénonce le fanatisme religieux, le despotisme des monarques, l'intolérance et la bêtise, mais – preuve de son autodérision et de son humour – il ne manque pas non plus de critiquer la philosophie et les philosophes. Mais la principale préoccupation semble être le dogme religieux et ses contradictions. La description du couvent chinois et des coutumes qui y règnent annoncent l'ambiance suffocante de *La Religieuse* que Diderot rédigea au cours de l'année 1760.

Le conte oriental forme un cadre parodique et allégorique idéal – il peut figurer irrespectueusement des éléments symboliques qui renvoient à la Bible, allant jusqu'à la parodie blasphématoire du Saint-Esprit et du dogme de l'Immaculée Conception. Ainsi, la Seconde femme parle d' « un prodige, [d'] un des plus étonnants prodiges dont il soit fait mention dans les annales du monde. »³⁴² Sans oublier le Premier émir qui poursuit en ces termes on ne peut plus ironiques : « Il en naquît nombre de petits esprits, sans que la virginité de ces filles en souffrît. »³⁴³ Diderot se moque aussi du culte que la supérieure du couvent et les prêtres vouent à la grande guenon, dénonçant sans doute l'idolâtrie du clergé et des religieuses autour du pape très influent à l'époque.³⁴⁴

³⁴² DIDEROT, *Contes*, T II, p. 225.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

Diderot, comme nous l'avons dit plus haut, n'épargne pas non plus le pouvoir politique. Ainsi, Zambador ne se contente pas d'être cruel avec ses épouses, comme nous l'avons déjà évoqué, il torture aussi ses subordonnés et son peuple : « [...] l'empereur du Japon à qui l'éclipse de son fils avait tourné la tête, faisait arracher la moustache à son gouverneur et ordonnait des perquisitions »³⁴⁵. Dans le conte, on trouve quelques autres égratignures à l'égard du pouvoir : par exemple, quand le premier émir raconte à la sultane que Génistan a été élevé par la fée Vérité, Mirzoza exprime ainsi ses doutes : « Un prince élevé sous les yeux de Vérité ! Émir, êtes-vous bien sûr de ce que vous dites là ? Cela n'est pas assez absurde pour faire rire, et cela l'est trop pour être cru. »³⁴⁶

Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, Diderot ne se contente pas d'être sévère envers les rois, les prêtres et envers toute forme d'intolérance. Pour preuve : il pratique aussi l'humour (ou plutôt l'autodérision) quand il parle de lui-même, c'est-à-dire des philosophes et de la philosophie, notamment au début de la Troisième soirée, alors que « c'était donc au second émir à parler, ce qu'il fit après que la sultane eut remarqué que rien n'appelait le sommeil plus rapidement que le souvenir des premières années de la vie, ou la prière à Brama, ou les idées philosophiques. »³⁴⁷ Bref, Diderot n'épargne personne dans son conte, pas même sa fonction de philosophe. Il n'est pas dans le mimétisme du genre en vogue à l'époque, mais dans la déconstruction et dans le politique, c'est-à-dire dans l'action performative, symbolisée dans le texte par la mue de l'oiseau, et par le signifié allégorique et ironique effectif à nombres de répliques.

Les secrets d'un dispositif : Mirzoza ou la stratégie d'une narration à plusieurs voix

Contrairement aux *Mille et Une Nuits* et aux *Bijoux indiscrets*, dans *L'Oiseau blanc*, ce n'est pas à un sultan que l'on raconte des histoires pour le divertir, mais à une sultane. Ce changement de genre n'est pas anodin – il est le signe d'une rupture radicale. Rappelons qui si l'on s'en réfère à la logique du

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 229.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 232.

conte oriental, celui ou celle qui se fait raconter des contes, est un homme ou une femme de pouvoir. Le pouvoir et sa tyrannie éventuelle oriente le mouvement de l'histoire, car ses dérives peuvent être sources de problèmes, d'évitements, et par conséquent de récits à rebondissements. Rien de tout cela chez Diderot. Au contraire, le pouvoir ne doit pas influencer concrètement sur le mouvement de l'histoire, il est là, reconnu comme tel, mais il ne saurait calquer son modèle sur celui des *Mille et Une Nuits*. Et pour cause : il ferait exploser le projet de Diderot qui consiste à épuiser et à explorer. En cela l'incipit de *L'Oiseau blanc* est très significatif : Diderot nous dit que pour « hâter le moment [du] sommeil [de la sultane], on lui chatouillait la plante des pieds et on lui faisait des contes [...], cette fonction était partagée entre quatre personnes, deux émirs et deux femmes. Ces quatre improvisateurs poursuivaient successivement le même récit aux ordres de la favorite. »³⁴⁸

On le voit, il n'est pas question de raconter des contes pour distraire la souveraine, mais pour hâter son sommeil – un incipit, en somme, qui relève de la contradiction au regard des codes du genre. Il n'est pas question, en effet, de la tenir éveillée ni même de la distraire. En clair, le conte n'aurait pas lieu d'être si la souveraine consentait à s'endormir et à renoncer à ses caprices. C'est autour des caractéristique de la sultane que s'agence la narration, à savoir une souveraine capricieuse et autoritaire. Pour preuve : Mirzoza s'exprime très souvent à l'impératif pour relancer ses conteurs : « commencez », « continuez », « arrêtez », « à vous, premier émir ». Mais la sultane ne se contente pas de donner des ordres, elle organise également le récit. Aurélia Gaillard dit très justement que Mirzoza a « [les pouvoirs] combinés de l'auteur-conteur et de l'auditeur-lecteur. De fait, elle est une conteuse à part entière dans le dispositif, elle « improvise » à partir d'une situation arrêtée, prolonge le récit sans rompre le flux de la parole, fait parler les personnages ».³⁴⁹ Elle va jusqu'à souligner les artifices du genre : « Je ne croyais pas qu'il y eût des couvents à la Chine »³⁵⁰, « Allons donc, émir, vous vous moquez. Je veux bien qu'on me fasse des contes, mais je ne veux pas qu'on me les fasse aussi ridicules. »³⁵¹

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 223.

³⁴⁹ GAILLARD, Aurélia, *Contage et sexualité : le récit à double entente de Diderot, « L'Oiseau blanc, conte bleu »*, p. 204, in *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, pp. 200-215.

³⁵⁰ DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* in *Contes*, Tome II, éd. cit., p. 224.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 225.

De temps à autre, elle relance le récit en sa qualité d'auditrice pertinente et attentive : « Si je m'en souviens, voilà votre oiseau blanc traversant les airs et s'éloignant d'autant plus vite qu'il s'était flatté d'échapper à ses remords en mettant un grand intervalle entre lui et les objets qui les causaient. Il était tard quand il partit ; où arriva-t-il ? »³⁵². Mirzoza va jusqu'à se glisser dans la peau d'un narrateur omniscient, en anticipant sur la suite du conte, notamment quand elle demande à propos de l'oiseau blanc : « Et puis vous ne m'avez pas dit qu'il était prince ? »³⁵³. Autre indice du pouvoir de la sultane comme dispositif narratif et critique : celle-ci va jusqu'à se permettre des remarques irrévérencieuses à l'égard des hommes, et ainsi indirectement à l'égard de son époux royal, Mangogul, ce qui entraîne une gêne des conteurs qui craignent d'être entendus et punis par le souverain. Néanmoins, quand le sultan sort de sa cachette à la fin de la Cinquième soirée, il ne paraît pas très offusqué par le discours de la favorite. Contrairement à Scheherazade, l'héroïne des *Mille et Une Nuits*, Mirzoza peut donc tenir des propos ouvertement subversifs, sans craindre la vengeance de Mangogul.

Un pouvoir despotique orienté à la seule fin d'explorer les limites du genre : la fin du modèle de Schahriar

Le pouvoir de la sultane est évidemment relatif, mais il existe et agit bel et bien, et toujours à bon escient. Pour preuve, évoquons la fin de la Cinquième soirée quand le sultan exprime « qu'il en [a] assez de la métaphysique, et qu'[il serait] bien aise de traiter avec [Mirzoza] de choses un peu plus substantielles »³⁵⁴. Pour ce faire, il n'agit pas en époux despotique, car il demande d'abord la permission de sa favorite « Parlez, madame, permettez-vous que je reste ? – Est-ce que vous avez besoin de ma permission pour cela ? – Non, mais je serais flatté que vous me l'accordassiez. – Restez donc. »³⁵⁵ On le voit, les femmes ont un rôle différent, aux antipodes des *Mille et Une Nuits*, mais non moins important. Le pouvoir n'est pas à conquérir, n'est pas non plus despotique et anti-féminin, ne se présente pas comme une figure à manipuler par des histoires. Et pour cause : il relève d'un dispositif

³⁵² *Ibid.*, p. 227.

³⁵³ *Ibid.*, p. 231.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 257.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 257-258.

astucieux, sans les ordres duquel la parole s'arrêterait et le conte avec lui. Avec Diderot, en somme, nous entrons dans l'idée que le langage et le pouvoir peuvent être combinés pour instaurer une situation de conte modulable à souhait, dans laquelle la tradition est confrontée à ses limites et à ses contradictions. Il s'agit bien évidemment du pouvoir de la parole et des appréciations qui l'entourent – des appréciations qui sont autant de lectures possibles, pour preuve : là où les propos de Mirzoza auraient dû déclencher les foudres de son époux, il en va tout autrement.

Le procédé de Diderot voudrait que celui-ci se libérât complètement du principe d'imitation auquel s'adonnaient ses contemporains. Il le fait avec plus ou moins de succès : n'oublions que de par sa réussite même il sonne le glas de la hiérarchie des genres. Il faut imaginer les salons de l'époque à qui était destiné le conte : habitué de son œuvre, Diderot ne voyait pas utile de préciser que son texte était un prolongement des *Bijoux indiscrets* – un public avide de nouveauté et d'exotisme, ce qui explique la présence du rhinocéros et d'autres artifices comme le décor oriental et les noms à consonance étrangère. La démonstration ou plutôt cette parodie d'imitation qu'est *l'Oiseau blanc* (parodie calquée sur le pouvoir et l'organisation théâtrale) fait le procès du conte oriental et par extension celui du public des salons qui a fait la gloire des histoires introduites par Galland. Un procès organisé autour d'une figure de pouvoir, Mirzoza, qui se présente comme le modèle opposé et contrarié de Schahriar, comme le prouve la figure conciliante de Mangogul.

Chapitre IV : La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse, réécriture d'un conte des Mille et Une Nuits par Balzac

La mode des contes arabes dans les années 1820 : les secrets de la résurgence du genre ?

Le XIX^{ème} siècle, on le sait, voit le triomphe de la prose, et le retour en grâce de la poésie lyrique. Le conte oriental répond aux attentes de l'époque car la vision de l'Orient qu'on en avait, relève de la mystification, et par conséquent se confond facilement avec les aspirations lyriques, notamment grâce à l'exotisme des contrées réputées pour leurs parfums envoûtants, leurs mœurs légères et leur propension à faire cohabiter le réel et les miracles. Il nous a paru intéressant d'étudier des voix susceptibles de nous éclairer sur la façon dont le conte oriental a été appréhendé et exploité par certains auteurs, et ce faisant d'identifier les mécanismes qui ont été écartés ou qui ont survécu à l'entreprise romantique.

Nous commencerons par l'une des voix les plus emblématiques d'entre elles, à savoir Balzac. Car celui-ci est intéressant à plus d'un titre. Il publie *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse* en 1823, soit à l'aube du XIX^{ème} siècle, au plus fort de la veine romantique. De surcroît : même si Balzac n'est pas encore le Balzac réaliste que nous connaissons (il publie son texte sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin), il n'en est pas moins un bref compagnon du romantisme. Aussi, il serait intéressant de voir comment celui-ci s'est investi dans le conte ou plutôt comment le dynamisme inhérent au conte oriental a su s'adapter à la veine romantique d'un côté, et de l'autre, comment il aurait pu nourrir concrètement les perspectives réalistes. Ce travail nous conforterait à l'idée avancée au début de cette thèse, à savoir l'existence d'une dynamique inhérente au conte lui-même, sa capacité à coexister avec des idées nouvelles tout en imposant certaines figures, certains schémas, certaines thématiques. *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse* est une version moderne de l'*Histoire d'Aladin*. Selon les termes d'André Lorant³⁵⁶, le jeune Balzac, séduit par

³⁵⁶ Voir la préface d'André Lorant in BALZAC, Honoré de, *Premiers romans 1822-1825*, éd. cit. , pp. 6-7.

le monde fantastique des contes de fées, choisit un sujet en vogue – en clair, le conte oriental renaît une nouvelle fois, malgré les coups qui lui ont été portés au siècle précédent par Diderot et Voltaire. Dans les années 1820, en effet, les Français ont manifesté un véritable engouement pour *Les Mille et Une Nuits*, et plus particulièrement pour *Aladin*. Un opéra-féerie (*Aladin ou la Lampe merveilleuse*), un opéra comique (*La Petite Lampe merveilleuse*), une comédie (*Le Lutin amoureux*) et une pièce burlesque (*La Lampe merveilleuse*) ont été représentés pendant la seule année 1822 à Paris. Ces quatre pièces ont un intérêt particulier pour comprendre la genèse du roman de Balzac, car l'écrivain les a sans doute vues au théâtre ou du moins il a lu les comptes-rendus des représentations, nous dit Lorant.³⁵⁷

La première pièce dénommée *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, est un opéra en cinq actes dans un cadre qui répond aux clichés relatifs à l'imaginaire oriental, et qui raconte les aventures et mésaventures d'Aladin, au terme desquelles celui-ci, à l'aide de son précieux talisman, épouse la princesse. Balzac trouve la distance nécessaire entre le spectacle à succès et son propre travail. Dans *La Dernière Fée*, en effet, nous assistons à une intrusion du réel qui renvoie implicitement à ce succès, sous la figure de la duchesse de Sommerset, une aristocrate britannique (c'est-à-dire la fée des Perles), qui amène Abel, son admirateur et soupirant, à l'opéra, et qui suite à quoi assistent ensemble à un spectacle qui rappelle par bien des aspects un décor des *Mille et Une Nuits*. Ils voient, en effet, « un palais orné d'une profusion de colonnes de marbre et de porphyre, avec des galeries à perte de vue, et des ornements d'une somptuosité miraculeuse »³⁵⁸, ce avant de se voir offrir une galerie de personnages tirés tout droit de l'œuvre introduite par Galland :

« Une foule gracieuse de fées et de génies, habillés magnifiquement et dont quelques-uns lui retraçaient le génie de la lampe, entonnèrent un chant de joie, qui lui étourdit un peu les oreilles ; mais la jolie fée des Perles lui dit ce que c'était, parce qu'il n'était pas un génie, et que ce chant ne convenait qu'à la troupe immortelle des enchanteurs, que les hommes n'y comprenaient rien. »³⁵⁹

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 99

³⁵⁹ *Ibid.*

Ce parallèle dénote chez Balzac la volonté de faire cohabiter les goûts et les engouements de son époque avec son propre travail – une volonté à caractère exhaustif, comme le montre l'influence de la seconde pièce intitulée *La Petite Lampe Merveilleuse*, qui est un opéra comique, dont le décor n'est pas sans rappeler le décor de *La Dernière Fée*. Dans le livret de la pièce, nous pouvons lire par exemple, la description suivante (scène 18 de l'acte III) :

« Le théâtre change et représente l'appartement de la princesse (...) ; dans le fond, des vases et de grandes corbeilles remplies de présents, d'étoffes précieuses ; en avant et presque à côté du sofa, un trépied à brûler des parfums, qui est soutenu par deux figures d'enfants vêtus à l'italienne. »³⁶⁰

Cette description ressemble par bien des points à celle du palais de la fée des Perles dans le conte de Balzac. On y trouve, par exemple : « les plus doux parfums », qui renvoient à ces « parfums brûlés » dans l'opéra. On y voit également des « statues en l'honneur des fées » en correspondance à ces « statuts d'enfants » (fées et enfants ayant un lien presque ontologique), sans oublier « des coussins de pourpre en profusion », qui renvoient à ces précieuses étoffes – garantes d'un luxe et d'un confort de haut rang, un luxe restitué aussi par Balzac grâce à l'emploi du superlatif et de l'hyperbole : « ce salon merveilleux », « les plus belles statues », « des statuts en l'honneur des fées les plus célèbres. »³⁶¹

Quant à la troisième pièce, intitulée *Le Lutin amoureux*, *Le Miroir* du 24 avril 1822 en fait le compte-rendu suivant :

« Un jeune seigneur napolitain, qui a la faiblesse de croire aux sorciers, est aimé, fort aimé même d'une petite personne assez vive, qui aidé de son oncle et du valet de son amant, fait administrer au jeune homme une boisson qui l'endort ; pendant son sommeil, elle ordonne qu'il soit transporté dans son château, et là se divertit tout à son aise à ses dépens en flattant son goût par la magie [...] Quand la jeune dame trouve qu'elle s'est

³⁶⁰ Livret publié chez Fages, librairie, 1822, p. 31.

³⁶¹ BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 62.

suffisamment amusée de la crédulité du *dormeur éveillé*, elle lui fait une déclaration d'amour et l'épouse. »³⁶²

Le jeune Balzac ne manquera pas d'être sensible à cette histoire : l'intrigue du *Lutin amoureux* ressemble à s'y méprendre à celle de *La Dernière Fée*. Dans le conte de Balzac, la duchesse de Sommerset, qu'il est facile de confondre avec cette personne assez vive dont fait mention le compte-rendu, fait croire à Abel, à un jeune homme qui croit à l'existence des fées, qu'elle-même est une fée. La duchesse (la fée des Perles), est également aidée par ses serviteurs pour exécuter son dessein (elle fait par exemple habiller sa femme de chambre en génie). Elle amène Abel dans son palais, où elle lui donne une fête somptueuse, et à la fin du conte, elle épouse le jeune homme à l'instar de l'héroïne du *Lutin amoureux* qui trouve le bonheur auprès de son amoureux napolitain.

La quatrième œuvre dramatique, intitulée *La Lampe merveilleuse*, nous intéresse plus particulièrement et nous ne manquerons pas de nous y référer dans le travail d'analyse qui suit. Et pour cause, Balzac semble avoir adhéré au genre dans le même but que les auteurs de cette pièce burlesque, qui caricaturent jusqu'au cynisme la popularité d'Aladin en France. Ils créent, en effet, un Aladin plus proche d'un aventurier français que d'un héros oriental ; ils l'affublent, par exemple, d'un nom où le ridicule le dispute à la moquerie : « Rat-de-Cave chinois ». Ce faisant, ils épinglent au passage l'imaginaire oriental qui enchante alors les écrivains romantiques.

La Dernière Fée : un projet marqué par la subversion du genre

Selon Claire Barel-Moisan³⁶³, « le texte se dénonce dès son ouverture comme un conte de fées paradoxal. S'il s'agit de la *dernière* fée, c'est bien que le projet de Balzac est d'écrire un conte de fées qui constitue à la fois l'ultime accomplissement du genre au XIX^{ème} siècle et sa

³⁶² Cité dans la préface d'André Lorant in BALZAC, Honoré de, *Premiers romans 1822-1825*, éd. cit. , p. 7

³⁶³ Claire-Barel Moisan, « Les sciences au risque de la fiction » in *Balzac avant Balzac*, sous la direction de Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz, Christian Pirot, 2006, 197 p.

mise à mort. Le seul conte de fées possible, en 1823, est celui qui ira contre les attentes du lecteur en démontrant que le féérique n'existe pas, qu'il ne subsiste plus que comme supercherie.»³⁶⁴ Le projet semble évident, mais il convient d'apporter quelques nuances. Car ce fut aussi, d'une certaine manière, celui de Diderot et Voltaire, sans oublier que ces derniers l'ont surtout instrumentalisé à des fins philosophiques.

En somme, Balzac a des antécédents illustres qui ont dénoncé le conte et ses ficelles, il pouvait difficilement l'ignorer, et par conséquent difficilement s'ériger en simple pourfendeur quand d'autres s'y sont essayés avec plus ou moins de bonheur : il y a une marge entre la dénonciation du genre et sa récupération. Il ne faut pas oublier également que Balzac en s'engageant dans la dénonciation du conte y fait aussi ses gammes : le conte contient tous les codes que le futur écrivain réaliste devra écarter, le décor du conte de fée, par exemple, est aux antipodes de la vraisemblance à laquelle il s'adonnera avec succès. S'il s'essaie au conte oriental, il le fait à dessein de s'instruire sur un genre finissant, avant d'ouvrir de nouvelles perspectives littéraires, enfin sans doute pense-t-il les choses ainsi, et s'escrime-t-il conséquemment à tailler son futur statut de grand romancier. Aussi, la supercherie et sa dénonciation, dont parle Claire-Barel Moisan, est un exercice de style. L'écrivain y fait un état des lieux, suite à quoi il sera question de se dessiner une identité d'écrivain, formant par ce geste un pan non négligeable de sa future sensibilité, via un rapport de fascination/répulsion – une identité qui se nourrit des confluent littéraires les plus antagonistes, du moins en apparence. Il faut peut-être nuancer la détestation supposée du genre par Balzac, ne serait-ce que par ces perspectives modernes qu'elle lui ouvre.

La Dernière Fée commence par un topos des contes de fées : « il était une fois » ; incipit facile, marque indélébile, sous la plume de Balzac, d'une recette littéraire trop usée, élaborée pour endormir les enfants. Aussi, passé cet incipit, il ne tarde pas à se démarquer des automatismes habituels du conte. Le « il était une fois » sonne comme un clin d'œil malicieux et ironique avant d'aborder un nouveau virage sur le modèle de Voltaire et de Diderot. Il n'écrira pas un conte oriental mais un pendant critique, voire ironique, en rappelant ici et là des ficelles trop rebattues aux yeux des lettrés, afin de dénoncer leur inconsistance. Quoi de

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 157.

mieux pour ce faire que de se départir des figures canoniques du conte oriental ou de se jouer de leurs orientations (génies, sultans, princesses, animaux fantastiques...), des figures autour desquelles se constituaient le parcours initiatique du ou des héros.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant de constater dès le premier chapitre que le conte raconte l'histoire d'un chimiste (un personnage pour le moins inhabituel), de sa femme et de leur fidèle serviteur. La chimie était un savoir « à la mode » dans les années 1820³⁶⁵, la discipline étant alors synonyme de science même, au sens le plus noble et le moderne du terme, mais la popularité de cette discipline devait sans doute beaucoup à la fascination ancestrale pour l'alchimie et ses potions miraculeuses, voire pour la sorcellerie et la magie noire. Le choix du savant par Balzac rejoint cette double fascination exercée par la chimie : « [le] chimiste et sa femme [...] faisaient bon ménage ensemble », et pour cause : « le mari aimait les creusets », à savoir les instruments de travail du chimiste, « la femme chérissait les cornues »,³⁶⁶ à savoir ces mêmes instruments où se joue un travail qui n'est pas s'en rappeler la magie qu'on attribuait autrefois aux alchimistes.

On le voit, la figure du savant recèle deux acceptations antagonistes : la modernité (le cartésianisme) et la magie (croyances infondées). Deux acceptations qui rejoignent la double tentation de l'époque : la tentation de la modernité qui fait le choix de la rupture, et la tentation du merveilleux qui fait le choix de l'imitation. Une double tentation qui se retrouve dans les œuvres romantiques et dans le dénouement du conte écrit par Balzac ; car bien que le dernier chapitre décrive le mariage de la duchesse de Sommerset avec Abel (qui se croyait fils du chimiste et qui a découvert entre-temps qu'il était en réalité le comte Osterwald), le suicide de Catherine, la jeune villageoise qui lui vouait un amour sans espoir, ombrage leur bonheur. En somme, la chute heureuse attendue se mue en joie approximative – un trouble

³⁶⁵ « Dans sa thèse sur *Balzac et "La Recherche de l'absolu"* (Paris, Quadrige/PUF, 1999, chapitre III, 2 : "La science et les savants dans l'œuvre du romancier jusqu'en 1834", p. 162 et suiv.) Madeleine Ambrière-Fargeaud fait découvrir que, dès les années 1822-1824, un large public s'intéresse aux progrès de la chimie et à ses rapports aussi bien avec les facultés intellectuelles de l'homme qu'avec l'étude de la composition et la modification de la matière. Louis Lambert sera un "chimiste de la volonté". » (Notes d'André Lorant in BALZAC, Honoré de, *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 19.)

³⁶⁶ BALZAC, Honoré de, *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 19.

saisissant relaté par la dernière phrase du conte³⁶⁷ : « *Jusqu'à présent* le bonheur le plus pur couronne chaque jour l'existence d'Abel, et ce bonheur durera *sans doute*. »³⁶⁸ Le désir de modernité implique une rupture radicale (tuer le père), semble nous dire Balzac, c'est pourquoi l'histoire fait en sorte qu'Abel découvre qu'il n'est pas le fils du chimiste. Mais pour le choix de la sensibilité à adopter, et donc pour l'orientation à donner à cette modernité, Balzac semble plus confus : la modernité la plus radicale voudrait que le sujet se libère des affects, afin de ne plus en être esclave, d'où le refus d'Abel de répondre au désir de la jeune villageoise. Mais ce refus, paradoxalement, jette aussi notre héros dans un entre-deux qui rejoint la posture lyrique et romantique, à savoir la notion d'un bonheur fragile, soumis à l'épreuve de la mort ou de la perte, comme dans le mythe d'Orphée.

La double tentation de l'époque dans le projet de Balzac : la tentation de la modernité et la tentation de l'imitation

Balzac utilise d'autres moyens pour prendre ses distances avec le genre, il a notamment recours parfois directement au métadiscours – l'intérêt de ces passages réside dans la volonté qui anime l'auteur. Il ne croit plus aux ficelles du genre, mais il fait prévaloir deux intentions, son souci du détail qui fera sa gloire de romancier, et la part de vérité qu'il convient de mettre dans le conte pour rester dans la modernité et l'efficacité :

« La chaumière dans laquelle vivaient (c'est la suite de la preuve de leur isolement) dans laquelle vivaient ces quatre êtres tous faits les uns pour les autres, mérite une exacte description, car l'on ne saurait trop mettre de vérité dans un conte de fée ; c'est bien le moins, si la base en est fautive, que les détails en soient vrais. »³⁶⁹

³⁶⁷ SWAHN, Sigbrit, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1825*, Lund University Press, Études romanes de Lund 46, 1991, 148 p, Introduction

³⁶⁸ BALZAC, Honoré de, *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit, p. 121.

³⁶⁹ *Ibid*, p. 24.

En somme, Balzac tient les propos suivants : le conte (et par extension son public) est moins tenté par la vérité que par l'imaginaire, le merveilleux étant la carte d'identité du genre. Aussi, on ne saurait s'en détacher si l'objectif est d'imiter purement et simplement, mais celui qui, comme lui, en reprend les codes pour une tout autre fin, se doit, au contraire, d'introduire des éléments réalistes. Mais pas à l'emporte-pièce : le talent ou le bon sens artistique réside dans la mesure, dans le bon dosage, dans la part de vérité nécessaire à cet exercice, sans doute dans le cas de Balzac pour se préserver de la tentation tous azimuts du merveilleux. Un résonnement étonnant car il rejoint celui des auteurs romantiques. En effet, l'affirmation « l'on ne saurait trop mettre de vérité dans un conte de fée » est un principe qui est en parfaite adéquation avec celui des Romantiques. Par exemple, Victor Hugo pensait en gros la même chose. Plus étonnant encore : ce principe a été formulé pour la première fois au XVIII^{ème} siècle par Diderot dans le cadre d'un métadiscours, plus précisément sous la forme d'un texte aux allures de manifeste littéraire, dans *Les Deux Amis de Bourbonne*³⁷⁰, un passage sans doute lui-même inspiré par les renvois en bas de page à visée réaliste de Galland qui se voulait aussi historien des civilisations :

« [Le conteur] veut être cru ; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer que vous serez forcé de vous dire en vous-même : "Ma foi, cela est vrai : on n'invente pas ces choses-là." C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art ; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur. »³⁷¹

³⁷⁰ Voir SWAHN, Sigbrit, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1825*, éd. cit., Introduction

³⁷¹ DIDEROT, Denis, *Les Deux Amis de Bourbonne* in *Contes et entretiens*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, p. 87.

On le voit, le procédé recèle une double signification et donc un double objectif, tant chez Diderot que chez Balzac. D'un côté, il s'agit de tromper le lecteur ou l'auditeur en maquillant les ficelles par des éléments réalistes, pour garder toute son attention, et de l'autre, il est question de ne surtout pas faire oublier au destinataire du récit qu'on lui raconte un conte, car c'est la seule façon de montrer et de moquer l'inconsistance de ses techniques. Aussi, pour dissiper tout malentendu, Balzac va encore plus loin, n'hésitant pas à recourir à des phrases qui renvoient à l'écrivain devant sa table de travail et par conséquent à ces subterfuges auxquels les conteurs ont recours d'un chapitre à l'autre à la seule fin de s'assurer l'adhésion des lecteurs ou des auditeurs: « Le laps de temps qui s'écoula entre le tableau que présente le laboratoire du premier chapitre et l'époque dont nous allons nous occuper a dû amener des changements qui exigent une autre description. »³⁷²

Le récit emboîté et la présence de plusieurs narrateurs au sein du récit : l'héritage des *Mille et Une Nuits* dans *La Dernière Fée*

La Dernière Fée se compose de quinze chapitres repartis en deux tomes. Le premier tome est constitué de sept chapitres, et il se termine par une scène où Abel acquiert la lampe merveilleuse. Quant au deuxième tome, il se compose de huit chapitres, et se conclut, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, par les noces de la duchesse de Sommerset avec Abel et par le suicide de Catherine. Il serait néanmoins utile de préciser que le narrateur cède la parole à des narratrices intérieures à son histoire. Dans le cinquième chapitre, par exemple, Balzac, en effet, a inséré un autre conte, celui de Catherine, poursuivant ainsi fidèlement la tradition du récit emboîté, qui est un héritage des *Mille et Une Nuits*. Un héritage qui va jusqu'au mimétisme, passant même d'un conte à l'autre avec une problématique analogue. Comme dans le texte de Galland, le récit de la jeune villageoise a la même fonction, en effet, que celui de Scheherazade : il a pour but de convaincre un auditeur cher au conteur, et ce geste doit préserver son auteur de la mort. Pour être précis, Catherine a recours au conte dans l'espoir de s'assurer les faveurs d'Abel, il en va de son bonheur et de

³⁷² BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 30.

sa vie, comme le prouve son suicide final. Un récit qui s'avère être une copie de sa propre histoire, qui elle-même est une copie désespérée de l'histoire de Scheherazade (créée pour dénoncer, semble-t-il, la capacité du conte à changer son auditoire), car l'*Histoire de la jeune Moissonneuse*, une dénommée Juliette (double de Catherine), aime désespérément un certain Antoine (double d'Abel), qui est un jeune fermier aisé :

« [...] Juliette n'a d'autres plaisirs que de voir Antoine à l'église, de l'apercevoir quelquefois dans les champs ; rarement ils se trouvent ensemble, mais alors ils se parlent avec une extrême volupté, ils se jurent d'être l'un à l'autre. Cependant Juliette se reproche d'avoir attiré sur la tête d'Antoine la colère de son père ; car le fermier a déclaré à son fils que s'il n'épousait pas celle qu'il lui donnerait pour femme, il le déshériterait en vendant ses biens. Juliette est triste, sans espoir ; elle se consume et elle ressemble à une jeune fleur rongée par un ver : toute la ville l'aime et la plaint, et cependant elle se meurt d'amour. »³⁷³

Pour dénoncer le charlatanisme relatif aux ficelles des conteurs (pour dénoncer le mensonge inhérent à l'acte de conter, en somme), le narrateur cède encore la parole à une narratrice ou plus exactement à deux narratrices. Dans le treizième chapitre, en effet, nous trouvons une lettre de la duchesse de Sommerset destinée à son amie, la marquise de Stainville, et la réponse de cette dernière³⁷⁴. Cette correspondance a un rôle-clé dans l'intrigue du conte, et un rôle capital dans la dénonciation des subterfuges qui se conjuguent à l'acte de conter. Et pour cause : cet échange nous apprend comment la duchesse de Sommerset a réussi à faire croire à Abel qu'elle était une fée, en l'occurrence en se jouant de la crédulité de celui-ci, car, comme nous l'avons dit plus haut, « [...] ce jeune homme croit à l'existence des fées, et il n'a pas encore vu le monde, n'est jamais sorti de sa chaumière. »³⁷⁵ Un constat qui donne à la duchesse l'idée de « s'amuser de cet être singulier, [...] après avoir pris mille et mille renseignements, tourné la nuit autour de sa cabane, [elle] remarque qu'il y a

³⁷³ *Ibid.*, p. 47.

³⁷⁴ Selon la note d'André Lorant, cet échange de lettres préfigure les *Mémoires de deux jeunes mariées* qui seront publiés en 1841. (BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit., p. 106.)

³⁷⁵ BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit., p. 107.

une cheminée assez large pour descendre dans l'intérieur », puis une nuit se fit « porter dans une *chaise* jusqu'à la cheminée. »³⁷⁶

En résumé, la crédulité d'Abel renvoie à la crédulité du public, sans quoi il n'y aurait pas de conte de fées avec des ficelles aussi usées. La dénonciation pour laquelle s'est investi l'écrivain, en clair, relève d'une certaine éthique, d'une certaine honnêteté intellectuelle. Ce travail n'a de sens que si les lecteurs ou les auditeurs consentent à l'entendre et à le comprendre, et pour ce faire l'auteur ne cesse de faire des renvois critiques, voire ironiques, censés à démasquer ces subterfuges utilisés par les conteurs. Des renvois qui passent ici par le procédé du récit emboîté, et donc paradoxalement par l'imitation du genre dont Balzac se propose de faire le procès. Un procédé dont la fonction est de relativiser la véracité des histoires racontées et donc d'en dénoncer les mécanismes, à savoir la manière douteuse, pour ne pas dire méprisante, de les raconter, espérant ainsi par ce geste faire entendre leur facticité, quitte à aller à l'encontre des croyances et des goûts de ce même public.

L'imaginaire oriental balzacien : des renvois réalistes inopérants, voire inexistants

L'Orient, souligne Pierre Citron dans son livre intitulé *Dans Balzac*, « était une des grandes hantises romantiques »³⁷⁷. Mais qu'en était-il de Balzac, quelle vision avait-il de ces contrées popularisées par Galland ? Et en s'y penchant, qu'en a-t-il gardé et dans quel but ? La question mérite d'être posée, ne serait-ce qu'au regard du conte qu'il a composé. Comme nous l'avons vu plus haut, l'auteur n'est pas complètement insensible aux théories des romantiques, car comme eux, il fait croiser deux tentations antagonistes : la tentation du réel et la tentation de l'imaginaire. Mais à la différence de certains de ses contemporains, Balzac se veut davantage dans la critique et l'ironie que dans l'imitation. En cela, il rejoint Voltaire et Diderot.

³⁷⁶ *Ibid.* , p. 107.

³⁷⁷ CITRON, Pierre, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986, p. 105.

Aussi, l'Orient de Balzac ressemble à plus d'un titre à celui de l'auteur des *Bijoux indiscrets*, à savoir un imaginaire oriental hétéroclite. Ainsi, les notions de l'Orient et de l'Asie se mélangent dans sa conception, les deux notions englobent l'Extrême-Orient (c'est-à-dire la Chine, l'Insulinde³⁷⁸, l'Inde) et le Proche-Orient (tout ce qui est musulman et arabe). De temps en temps, l'Asie comprend également la Russie, l'Orient s'étend jusqu'à Israël, l'Égypte, l'Afrique du Nord et même l'Espagne³⁷⁹. Plus étonnant encore, Balzac confond aussi les populations et leurs origines, des amalgames pourtant souvent à caractère descriptif et explicatif : les Nègres, les mulâtres, les Orientaux et les Asiatiques sont évoqués pour leur exotisme, et uniquement pour cela ; ils semblent sous ses plumes interchangeables et dépourvus de toute spécificité qui les distinguerait de manière réaliste des uns des autres.³⁸⁰

La passion excessive du jeune Balzac doit beaucoup à son père, comme l'a démontré Pierre Citron. Balzac rêve d'un mélange de Chine, de Golconde, de Bagdad quand il songe à l'Orient.³⁸¹ On trouve les mêmes rêveries, la même propension à la confusion dans le texte d'ouverture du *Voyage à Java* :

³⁷⁸ Nom géographique donné à l'archipel du Sud-Est asiatique, comprenant les îles de l'Indonésie (Sumatra, Java, Madura, Bali, les petites îles de la Sonde, les Moluques, Célèbes, Bornéo) et des Philippines, ainsi que la presqu'île de Malacca. (*Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999, p. 1020, article „Insulinde“)

³⁷⁹ Dans un article publié le 11 novembre 1830 par *la Caricature*, et intitulé *l'Opium*, on constate ce mélange de l'Orient et de l'Espagne d'une manière très palpable : « Ils demandaient à l'opium de leur faire voir les coupoles dorées de Constantinople et de les rouler sur les divans du sérail, au milieu des femmes de Mahmoud : et là, ils craignaient, enivrés de plaisir, soit le froid du poignard, soit le sifflement du lacet de soie, et tout en proie aux délices de l'amour, ils pressaient le pal...L'opium leur livrait l'univers entier ! ... Et, pour trois francs vingt-cinq centimes, ils se transportaient à Cadix ou à Séville, grimpaient sur des murs, y restaient couchés sous une jalousie, occupés à voir deux yeux de flamme,— une Andalouse abritée par un store de soie rouge, dont les reflets communiquaient à cette femme la chaleur, le fini, la poésie (sic !) des figures, objets fantastiques de nos jeunes rêves... Puis, tout à coup, en se retournant, ils se retrouvaient face à face avec le terrible visage d'un Espagnol armé d'un tromblon bien chargé !... (*Œuvres Complètes*, XXVI, pp. 24-26)

³⁸⁰ Dans *le Contrat de mariage*, on peut lire le passage suivant sur les femmes créoles: « La créole est une nature à part, qui tient à l'Europe par l'intelligence, aux Tropiques par la violence illogique de ses passions, à l'Inde par l'apathique insouciance avec laquelle elle fait ou souffre également le bien et le mal. » (*Pléiade*, III, 605.)

³⁸¹ CITRON, Pierre, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986, pp 106-107.

« J'étais depuis plusieurs années comme feu Robinson Crusoé, tourmenté par un violent désir de faire un voyage de long cours. La presqu'île du Gange, ses archipels, les pays de la Sonde³⁸² et particulièrement les poésies (sic !) asiatiques devenaient de jour en jour le tyrannique objet de mes espérances. » [...] « souvent un mot dans une phrase, la rubrique d'un journal, le titre d'un livre, les noms du Mysore³⁸³, de l'Indoustan, les feuilles déroulées de mon thé, les peintures chinoises de ma soucoupe, un rien m'embarquait fatalement, à travers le dédale de mes contemplations, sur un vaisseau fantastique, et faisait surgir les mille délices de mon voyage imaginaire. »³⁸⁴

De la même manière, la simple contemplation de l'Indre³⁸⁵ dont la sonorité rappelle celle du mot « Inde », suffit à Balzac pour évoquer le Gange, par une subtile transformation : « les eaux de l'Indre [se sont] transformées en celles de ce vaste fleuve indien³⁸⁶ ». Une propension qu'on trouve également dans *La Dernière Fée*, des lignes qui sonnent comme un hommage à ce père qui lui a transmis la passion de l'Orient, comme en témoigne le texte de l'épithaphe rédigée par Abel pour la tombe de son père :

« Comme la jeune fille qui, sur les bords du Gange, consulte l'avenir de ses amours, en mettant sur le fleuve une barque légère composée de feuilles du dattier, et suit des yeux la lumière qu'elle

³⁸² « Îles de la Sonde : une partie des Indes formant l'Indonésie. Les grandes *îles de la Sonde* sont des îles situées à l'O. de Bali (Java, Sumatra) mais ce terme n'est plus guère utilisé. Les *Petites îles de la Sonde* sont Bali et les îles situées à l'E. de celle-ci. » (*Le Petit Robert des noms propres*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1999, p. 1951.

³⁸³ « Ville de l'Inde (Karnataka). Située sur le plateau de Dekkan, proches des parties les plus hautes des Ghâts, elle a donné son nom à l'un des plus grands États princiers de l'Inde du Sud mais elle a perdu de son influence au profit de Bangalore. Grand palais et jardin zoologique. » (*Le Petit Robert des noms propres*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1999, p. 1451.)

³⁸⁴ BALZAC, *Vooyage à Java*, pp. 78-79.

³⁸⁵ Rivière du sud du Bassin parisien (265 km), affl. de la Loire (rive g.). Née sur les premières pentes du Massif central, elle draine la Champagne berrichonne et la Touraine, avant de confluer en amont de Chouzé-sur-Loire. ((*Le Petit Robert des noms propres*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1999, p. 1016.)

³⁸⁶ « La correspondance a été notée par Nicole Mozet, « Yvetot vaut Constantinople. Littérature et géographie en France au XIX^{ème} siècle », dans *Romantisme*, n° 35, 1982, p. 103.– Dès *Sténie*, Job del Ryès, évoquant « les bords de la Loire et les collines de Touraine », s'écriait : « O champs aimés des Cieux ! tranquille pays, l'Indostan de la France, où coule une autre Gange, que je te vois avec délices ! » (*Œuvres complètes*, XXVI, 95).

y a placée : nous avons chargé une frêle nacelle de tout notre espoir et de tout notre bonheur, notre lumière brillait : le naufrage est complet. »³⁸⁷

La double influence de l'imaginaire oriental et occidental dans *La Dernière Fée* : le mélange des intertextes

En feuilletant *La Dernière Fée*, nous pouvons constater que les parties les plus poétiques (celles, en somme, où le lyrisme l'emporte sur la réalité) sont celles où Balzac évoque l'ambiance des *Mille et Une Nuits* (celles, en clair, où il est dans l'imitation). Les parentés entre les deux contes sont nombreuses, au premier rang desquelles, les prénoms de deux protagonistes (**Aladin**, **Abel**), qui commencent par la même lettre, des personnages qui se fondent, à peu de choses près, dans un destin commun : Aladin épouse une princesse chinoise ; Abel, quant à lui, épouse une duchesse. Nous trouvons aussi des ressemblances importantes dans la description des lieux, du décor. Tous ces points communs relativisent la détestation du genre par Balzac, d'autant plus qu'ils sont placés sous le signe de l'imaginaire et de la rêverie :

« Je suis sûr, disait Abel à Caliban, en regardant la cheminée avec une vive curiosité, qu'il y a là-dessous l'entrée d'un palais souterrain, comme le jardin où Aladin a pris sa lampe ; que les marches sont en saphir, que les colonnes sont de diamant, les fruits en or, les grenades remplies de pépins de rubis ; qu'en secouant les roses, on a des pluies d'or et d'argent ; et qu'une petite fée avec sa baguette est sur un trône de nacre de perle³⁸⁸ ». ³⁸⁹

Notons avec intérêt que dans ce passage Balzac effectue certaines modifications pour le moins étonnantes (par rapport au conte original), qui dénote une vision élargie du conte. Certes, dans *Les Mille et Une Nuits*, Aladin traverse également « un jardin [dont les arbres]

³⁸⁷ BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 33.

³⁸⁸ La perle est un symbole lunaire, universellement lié à l'eau et à la femme. Elle apparaît aussi bien dans le décor des contes français que dans celui des *Mille et Une Nuits*. (Voir à ce sujet le *Dictionnaire des symboles*, J. Chevalier et A. Gheerbrant, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987 et rééd., p. 741.)

³⁸⁹ BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 34.

sont tous chargés de fruits extraordinaires »³⁹⁰, mais il est à noter qu'il n'y a ni fée, ni trône de nacre de perle dans le conte arabe. Ces derniers éléments viennent des contes de Madame d'Aulnoy (*Gracieuse et Percinet*, *La Fée Truitonne*, *La Fée Abricotine* etc.) dont Abel enfant admire les gravures en compagnie de sa mère.³⁹¹ Balzac mélange les intertextes tout au long de *La Dernière Fée*, comme en témoigne une autre rêverie d'Abel, où on peut déceler à la fois l'influence des conteurs européens (dont Perrault) et des *Mille et Une Nuits* (dont l'histoire d'Aladin et celle de Sindbad) :

« Nuages, dit-il, [...], envoyez sur ma chaumière quelque lutin léger qui m'instruise, ou me prescrive quelque chose de difficile où je puisse mettre toute mon âme : me précipiter dans des lacs, au fond desquels je dois trouver des lions qui gardent une jeune fée, assise sur un diamant, et dormant depuis des siècles par l'ordre d'un cruel enchanteur³⁹². Étoile qui semble distiller la lumière, descends et viens me donner un talisman³⁹³ pour ma vie... Rayon divin qui part du sein de la reine des nuits, guidez-moi dans la contrée où se trouve Farucknaz, où le Roc³⁹⁴ déploie ses ailes, où s'élèvent les mille colonnes d'or des châteaux de fées.»³⁹⁵

La scène où la fée de Perles apparaît la première fois dans la modeste chaumière du chimiste est un autre exemple du mélange des intertextes et des mythologies divers. Les mythes grecs et les mythes orientaux s'y côtoient dans une parfaite harmonie. Nous avons vu que ces mélanges des mythologies étaient une des caractéristiques importantes dans la traduction de Galland. Ce n'est donc pas une rupture mais une continuité ; cette caractéristique se retrouvera également plus tard, comme nous le verrons, dans le *Voyage*

³⁹⁰ *Les Mille et Une Nuits III*, Traduction d'Antoine Galland, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p.19.

³⁹¹ Ici, nous devons souligner que tout comme Madame de Sommerset n'est pas une fée, Truitonne et Abricotine n'en sont pas non plus. Truitonne est la fille d'une « fine veuve » qui s'est fait épouser par un roi ayant perdu sa femme. Abricotine, quant à elle, est une jeune princesse.

³⁹² Allusion possible à *La Belle au bois dormant*.

³⁹³ L'influence de l'histoire d'Aladin.

³⁹⁴ Comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre de notre thèse, cet oiseau mythique apparaît dans l'histoire de Sindbad. Pour plus de détails, voir la note num. 84 de notre chapitre sur Antoine Galland.

³⁹⁵ BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 50.

en Orient de Nerval. Dans le texte de Balzac, par exemple, Abel est comparé à un jeune berger alors que la duchesse de Sommerset ressemble à une princesse orientale possédant une lampe sortie tout droit des *Mille et Une Nuits* :

« Pour en donner une juste idée, il faudrait dépeindre par des paroles le tableau d'Endymion³⁹⁶ : montrer Abel, tout aussi beau que le berger aimé de Diane, couché dans cette attitude si gracieuse, et coloré, comme lui, par la lueur amoureuse qui annonce la déesse ; mais ici, dans le laboratoire, la déesse était arrivée ! Abel stupéfait a vu sortir de sa cheminée l'objet de ses rêves, une fée, mais la plus jolie des fées, la fée des amours !...

Elle est suspendue dans les airs au milieu d'un nuage de lumière blanche comme celle d'une étoile, et douce comme le jour qui passe à travers la mousseline qu'a tissée la jeune Indienne ; cette lumière est produite par une lampe de bronze, que la fée a laissée dans la cheminée, et qu'alors Abel ne peut plus voir. Cette lampe, d'une forme antique, jette un éclat qui semble un rayon céleste et qui illumine le laboratoire. »³⁹⁷

Mais Balzac ne se contente pas de puiser dans la mythologie grecque et orientale, il s'inspire également du théâtre moderne. Pour preuve, le serviteur du chimiste s'appelle Caliban, comme l'esclave de Prospéro dans *La Tempête* de Shakespeare. Certes, il s'agit seulement d'une ressemblance des prénoms, car, à la différence du Caliban de Shakespeare, le fils de la sorcière Sycorax, qui ne cesse de maudire son maître, le Caliban de Balzac est un serviteur dévoué et fidèle :

« Caliban, le domestique de ce fortuné ménage, faisait la vendange et la moisson, moulait le blé au moyen d'une machine inventée par le chimiste, et il ne connaissait d'autre existence que de se lever le jour, cultiver le jardin, manger sobrement, apprêter le repas du chimiste, filer en hiver, faire de la toile et se recoucher. »³⁹⁸

³⁹⁶ Endymion (mythologie grecque) : berger aimé de Séléné, qui obtint de Zeus de conserver sa beauté dans un sommeil éternel. (*Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1997, p. 1304.)

³⁹⁷ BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit. , p. 51.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

Diverses influences livresques et musicales – notamment celle d'un opéra de Mozart - apparaissent également dans l'épisode où la fée de Perles demande à Abel de lui rendre visite dans son château :

« Abel, demain, lorsque le char de la nuit aura parcouru les airs, et que tu entendras l'heure de minuit sonner à la cloche du village voisin, frappe de cette baguette la pierre qui se trouve à cent pas de ta chaumière ; elle se lèvera et t'ouvrira un gouffre dans lequel il faudra te précipiter ; enfin lorsque tu seras descendu, tu marcheras jusqu'à ce que tu voies la lumière de mon château ; elle ne sera visible que pour toi. »³⁹⁹

André Lorant dans sa préface consacrée à *La Dernière Fée*, souligne que ce passage et ceux qui le suivent sont « caractéristiques des contes européens et orientaux où le héros descend par une trappe dans le creux de la terre ; alors qu'il a l'impression d'être enterré vivant, il découvre une porte qui est celle d'un palais des félicités. »⁴⁰⁰ Sur son chemin, Abel croise un géant qui se transforme d'abord en serpent puis en squelette. Toujours selon André Lorant⁴⁰¹, les épreuves qu'Abel doit affronter, peuvent évoquer le chemin initiatique que parcourent Tamina et Pamina dans *La Flûte enchantée* de Mozart, chemin qui les mène à la sagesse et à l'amour heureux.⁴⁰²

Balzac fait se converger également les schémas typiques des contes européens et arabes. Le souterrain se termine par « une grotte tout en coquillage », tandis qu'une barque dorée amène Abel au milieu d'un lac où se trouve un bâtiment féérique, qui n'est pas sans rappeler de façon saisissante les édifices des *Mille et Une Nuits*. En effet, « il voyait un pavillon chinois s'élever du sein des eaux, et chaque angle, chaque pointe était garnie d'une perle grosse comme un œuf, et contenait une lumière qui, à travers cette enveloppe orientale, jetait une lumière mystérieuse comme la fée de ce lieu. »⁴⁰³ Et de ce

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁰ André Lorant dans sa préface à *La Dernière Fée*, éd. cit., p. 12.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.13.

⁴⁰² Cette supposition est d'autant plus justifiée qu'Abel dans ses rêveries sur les fées, évoque le personnage d'une « reine des nuits », comme nous l'avons cité plus haut. Cette souveraine peut rappeler la Reine de la Nuit dans l'opéra de Mozart.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 61.

pavillon, le héros est transporté par « deux grands et forts inconnus » dans un salon de forme circulaire dont « la coupole [est] soutenue par trente colonnes de marbre blanc, et l'intervalle entre chaque colonne [est] garni d'une étoffe rouge très précieuse, qui se [rattache] par des griffes de lion en or à la frise. »⁴⁰⁴ Cette description a été, en effet, inspirée des *Mille et Une Nuits*, de *l'Histoire d'Aboulhassan*, plus précisément d'un passage dans lequel le prince de la Perse entre, émerveillé, à l'intérieur d'un palais :

« C'était un dôme d'une figure des plus agréables, soutenu par plus de cent colonnes d'un beau marbre blanc comme de l'albâtre. Les bases et les chapiteaux de ces colonnes étaient ornés d'animaux à quatre pieds et d'oiseaux dorés de différentes espèces. »⁴⁰⁵

Mais s'il y a des ressemblances entre l'intrigue des *Mille et Une Nuits* et celle de *La Dernière Fée*, il y a également des différences – des différences d'un genre particulier, car Balzac en composant son conte ne quitte jamais de vue le modèle de Galland, comme pour construire un avatar diamétralement opposé. Contrairement à Aladin, par exemple, qui attriste sa mère et son père par sa paresse et son caractère désagréable, Abel par sa beauté et par sa gentillesse fait le bonheur de ses parents.⁴⁰⁶ De surcroît, le magicien africain malveillant, « propriétaire » de la lampe merveilleuse dans *Les Mille et Une Nuits*, est remplacé chez Balzac par une duchesse amoureuse déguisée en fée, par un personnage, en somme, qui est l'exacte contraire de celui de Galland.

Autre opposition : Aladin passera plusieurs jours dans un gouffre, à l'intérieur d'une montagne, tandis qu'Abel échappera à l'emprisonnement que semblait lui prédestiner le palais souterrain. L'opposition la plus nuancée entre l'original et son modèle se trouve dans le dénouement des deux intrigues : toutes les deux se terminent par une fin heureuse, mais dans *La Dernière Fée*, comme on l'a vu plus haut, le bonheur d'Abel et de la duchesse de Sommerset est fragile, alors que dans *Les Mille et Une Nuits*, Aladin et la princesse chinoise nommée Badroulboudour « [règnent] ensemble de longues

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰⁵ *Les Mille et Une Nuits*, Paris, GF Flammarion, Volume II, p. 73.

⁴⁰⁶ BALZAC, Honoré de, *La Dernière fée* in *Premiers romans 1822-1825*, Deuxième volume, éd. cit., p. 31.

années, et [laissent] une illustre postérité »⁴⁰⁷. En somme, ces oppositions tentent à démontrer que Balzac a élaboré un conte oriental qui se voudrait l'antithèse du modèle qui l'a inspiré – un chant funèbre à la gloire d'un modèle finissant. Ce faisant, il a tantôt imité, tantôt déconstruit cette imitation, tantôt montré de la fascination (jusqu'à adopter la posture du conteur oriental), tantôt montré de la répulsion et de l'ironie, oubliant tout de même au passage un des objectifs qu'il s'était fixé : ne jamais se départir complètement du réel pour ne pas laisser son lecteur céder à la tentation du merveilleux.

La critique de la civilisation moderne et d'une doctrine chrétienne hypocrite (la théorie de Balzac sur l'énergie vitale ; l'influence de Rousseau)

Nous l'avons vu, l'intrigue de *La Dernière Fée* s'inspire largement des contes arabes et européens anciens, mais le décor du roman est moderne car Balzac souhaite, à l'instar de Voltaire et de Diderot, y faire la critique des mœurs de son époque. Le père d'Abel, le chimiste, condamne le progrès et la civilisation moderne. Pour preuve, bien qu'il soit un très grand savant et qu'il parvienne, « par la seule inspection de l'œil, [à découvrir] les symptômes, la marche et la cause d'une maladie, [et qu'il guérisse] *subito* et sans douleur »⁴⁰⁸, il décide de vivre dans « son laboratoire, entre un cricri, une souris, Caliban, quelques araignées sa femme et son enfant »⁴⁰⁹. Balzac explique ainsi cette étrange décision :

« Certes, le chimiste aurait pu aller à Paris où il aurait amassé un faisceau de gloire aussi gros qu'il y en aurait eu pour cent mille hommes ; mais il avait réfléchi et vu : que s'il guérissait tout le monde, tout le monde viendrait à lui, qu'il n'y aurait plus eu de malades, partant plus de médecins, et qu'alors les médecins l'auraient invité à passer dans le troisième hémisphère. »⁴¹⁰

⁴⁰⁷ *Les Mille et Une Nuits*, Paris, GF Flammarion, 2004, volume III, p. 116.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹⁰ *Ibid.*

Dans sa critique de la civilisation, le chimiste est inspiré par la philosophie de Balzac, notamment par sa théorie sur l'énergie vitale (et par la portée sociale teintée de pessimisme de cette théorie)⁴¹¹ :

« Il prétendait [...] que la civilisation donnait, il est vrai, des jouissances étonnantes ; mais qu'aussi les désirs, les peines y étaient aussi cruels que les plaisirs exquis : qu'alors dans l'état de nature, on avait aussi tous les maux de moins, plus l'ignorance des plaisirs, et enfin qu'on jouissait de peu, mais que ce peu se trouvait sans mélange, semblable à l'eau des fontaines. »⁴¹²

Les idées du chimiste sont aussi le relais de la théorie philosophique drainée par *La Peau de chagrin* (1831).⁴¹³ Cette théorie qui prête à la lucidité le déclin des plaisirs, est décrite dans l'introduction aux *Romans et contes philosophiques* par Philarète Charles, porte-drapeau de Balzac :

« L'analyse, dernier développement de la pensée, a donc tué les jouissances de la pensée. C'est ce que M. de Balzac a vu dans son temps ; c'est le dernier résultat de cet axiome de Jean-Jacques : *L'homme qui pense est un animal dépravé*. Assurément il n'est pas de donnée plus tragique ; car à mesure que l'homme se civilise, il se suicide, et cette agonie éclatante des sociétés offre un intérêt profond. »⁴¹⁴

Ce constat se retrouve bien entendu dans le conte. Méfiant envers les bienfaits de la civilisation moderne, le chimiste décide conséquemment d'élever son fils selon les préceptes de Rousseau : « Abel ne fut contenu dans aucun linge, ses membres délicats se développèrent en liberté [...] »⁴¹⁵. L'éducation religieuse du jeune homme est aussi détournée pour rejoindre les orientations du célèbre philosophe des Lumières, comme le souligne très justement Raymond Trousson⁴¹⁶. Émile a presque dix-huit ans quand son précepteur décide

⁴¹¹ André Lorant dans sa préface consacrée à *La Dernière Fée*, éd. cit., p. 9.

⁴¹² *Ibid.*, p. 28.

⁴¹³ Voir les notes d'André Lorant in BALZAC, *La Dernière Fée*, éd. cit., p. 28.

⁴¹⁴ BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition de 1976 à 1981, sous la direction de Pierre-Georges Castex, tome X, p. 1187.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ TROUSSON, Raymond, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983, p. 81.

de lui parler de Dieu, quant à Abel, il a le même âge lorsque Catherine essaie de combler les lacunes de l'éducation du chimiste, éducation dont la religion était complètement absente – une ignorance qui confère à la scène, dans laquelle la belle villageoise explique à Abel les notions de « Dieu » et du « curé », un côté théâtral proche du quiproquo, et qui, par conséquent, confond volontiers la tentation du merveilleux et la tentation de Dieu sur un ton comique :

« – Dieu ! reprit Abel, quel est-il ?

– C'est lui qui nous a *faits à son image, pour le servir et l'adorer...* dit-elle d'après son catéchisme.

– Ah ! J'entends, continua Abel, Dieu est le roi des fées et des génies.

– Mais le curé m'a dit qu'il n'y avait pas de fées !... dit-elle avec dépit.

– Qu'est-ce que le curé ? demanda sur-le-champ Abel.

Il fut impossible à Catherine de faire entendre à Abel ce que c'était qu'un curé ; [...] Enfin elle s'en tira en concluant qu'un curé était un homme, qui ne se mariait point parce qu'il ne devait aimer que Dieu, le prier pour tout le monde, et s'habiller en noir ». ⁴¹⁷

La réaction naïve d'Abel aux explications de Catherine : « On ne prie donc pas Dieu par soi-même ? » ⁴¹⁸, rappelle l'exclamation du Vicaire savoyard : « Que d'hommes entre Dieu et moi ! » ⁴¹⁹, selon Raymond Trousson ⁴²⁰. Également influencée par la philosophie des Lumières, la duchesse de Sommerset déguisée en fée, résume ainsi l'hypocrisie d'un culte religieux perçu comme superficiel :

« Enfin, la religion des génies consiste à se mettre à genoux, lire dans un livre, écouter des hymnes ; mais faire du bien, sauver les malheureux, dépouiller le *moi* et s'oublier un peu,

⁴¹⁷ BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée*, éd. cit. , p. 44.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ ROUSSEAU, *Émile, ou de l'éducation*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴²⁰ TROUSSON, Raymond, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, éd. cit., p. 81.

ah ! il n'y a que de bons génies bien rares, qui allient l'un et l'autre, c'est-à-dire, le culte extérieur avec ce culte intérieur qui gît dans la *conscience* : pour la plupart, le culte extérieur est tout, et ils croient gagner le ciel, comme on gagne une *tour* aux échecs, à force de manœuvres. »⁴²¹

Toujours dans le même *Émile* de Rousseau, nous trouvons un écho aux indignations de la duchesse de Sommerset : « ne confondons point, disait le Vicaire, le cérémoniel de la religion avec la religion... »⁴²². Tous ces exemples montrent, certes, que Rousseau a une grande influence sur Balzac, à l'époque de la rédaction de *La Dernière Fée*, mais pas seulement. Sa critique de la civilisation moderne et de la religion « officielle » s'inspire très largement des idées des Lumières. L'originalité, comme l'incohérence du propos tient dans le projet initial : dénoncer la facticité du conte. Or, le pessimisme et le cynisme qu'il en a retenu par la voix de ses héros, s'avère moins une dénonciation du genre qu'une réappropriation : en ce sens, l'éducation d'Abel est édifiante car elle révèle une scission entre ce qui est dit et ce qui voulait être dit. L'auteur y fait davantage le procès de ses contemporains et leurs croyances que celui du conte, et en cela il rejoint Voltaire et Diderot, qui ont instrumentalisé le genre à ces mêmes fins tout en s'efforçant dès les premières lignes d'en dénoncer la facticité.

L'attitude contradictoire du narrateur envers l'aristocratie et le gouvernement

Balzac ne se contente pas de critiquer la religion catholique devenue un culte extérieur, il veut également se rendre compte de la réalité sociale et politique de la Restauration. Par conséquent, les allusions critiques envers le gouvernement et l'aristocratie sont nombreuses dans *La Dernière Fée*. Par exemple, dans le premier chapitre, on apprend que le chimiste est capable de fabriquer du diamant. Sa sagesse l'incline à ne parler à personne de cette capacité, jusqu'à s'isoler dans son petit village, car il est dit que « si le gouvernement apprenait qu'il pouvait faire du diamant, on l'aurait

⁴²¹ BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée*, éd. cit. , p. 101.

⁴²² ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1986, p. 608.

enfermé comme l'âne de Peau d'âne pour lui faire toujours faire du diamant, ou qu'on lui crèverait les yeux ou quelque autre chose pour qu'il n'en fit pas ».⁴²³

Nous retrouvons ici la posture de Zadig qui rompt avec la société pour se s'adonner solitairement à la réflexion, un renvoi qui démasque le scepticisme de Balzac devant la circulation de la parole. Nous trouvons également une allusion critique du gouvernement, de façon plus directe, plus exactement une allusion à la monarchie dans le chapitre IX, abordée sous le couvert d'une description du mode de vie des fées et des génies : « Si la famine désole une contrée, et qu'il n'y ait pas un grain de blé pour faire du pain, on dira [dans l'empire des Fées] : " Que ne mange-t-on de la brioche ?" »⁴²⁴ Cette remarque révoltante rappelle bien évidemment celle qu'on attribuait (sans doute à tort) à Marie-Antoinette.

Balzac n'épargne pas non plus l'aristocratie et la haute bourgeoisie. Dans le même chapitre, par exemple, nous trouvons une description allégorique très ironique de la société parisienne pendant la Restauration :

« Les enchanteurs sont tous vêtus de noir, parce qu'ils ont sagement pensé que l'absence de toute couleur leur était très profitable, en ce que les couleurs sont en ce moment un objet de trouble et de confusion dans le royaume des fées. Le rouge, le bleu et le blanc, ont été successivement de mode, de manière que leur réunion est un sujet de scandale, en ce que le roi actuel est un génie blanc⁴²⁵. Or le génie bleu est l'ennemi du génie blanc, et le génie rouge est encore plus terrible. [...] Pour [les génies bleus], la vue d'un palais et d'un char, contenant des génies qui ne s'appellent pas *génie* » tout court, et qui vivent d'un *de*, est un tableau funeste ; [les génies rouges voudraient] casser les baguettes de tous les enchanteurs, et mettre tout sens dessus dessous, afin de donner à chaque fée un

⁴²³ BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée*, éd. cit. , p. 22.

⁴²⁴ *Ibid.*, éd. cit. , p. 76.

⁴²⁵ André Lorant, dans ses notes pour *La Dernière Fée*, évoque à ce sujet un ouvrage de Bertier de Sauvigny sur la Restauration : « Le plus délicat fut de [...] faire accepter la cocarde blanche. Le comte d'Artois y tenait essentiellement : c'était l'emblème sous lequel tant de braves avaient versé leur sang pour la cause royale dans les guerres de l'Ouest, et dans les derniers événements, la cocarde blanche avait été le signe de ralliement des partisans des Bourbons. L'opinion publique, celle du moins qui avait le moyen de s'exprimer, se prononçait dans le même sens » (*La Restauration*, Paris, Flammarion, 1955, pp. 66-67.)

pouvoir égal ; ces sortes de génies ont tous une bannière et un mot auxquels ils rattachent leurs actions et leurs pensées, et ils ne s'aperçoivent pas qu'ils désirent tous la même chose sous différents noms. »⁴²⁶

L'ironie de Balzac et sa proportion à manier des caractères diamétralement opposés va jusqu'à la contradiction. Il n'est donc pas étonnant qu'Abel, malgré son éducation inspirée de la philosophie de Rousseau, ne puisse pas résister à tant de beauté et de richesse : « Ah ! dit Abel, je ne connais rien de plus délicieux qu'un amour qui naît et grandit au milieu de la recherche, du luxe et de l'élégance ! »⁴²⁷ L'attraction d'Abel pour le luxe trouve son explication dans le fait que le jeune homme ait passé son enfance dans la pauvreté et dans la simplicité, et par conséquent donne aux propos une dimension réaliste, voire sociologique. Une dimension qui trouve son accomplissement dans l'amour de la duchesse de Sommerset qui lui offre le confort et l'opulence qui lui avait manqué. Selon Sigbrit Swahn, il ressemble en cela aux personnages « de la *Comédie humaine* tel un Raphaël de Valentin ou Félix de Vandenesse et devient un héros archétypique du même univers balzacien. »⁴²⁸

Le conte balzacien, en somme, contient en germe, le regard aigu qui sera le sien dans son œuvre romanesque, et des thématiques comme l'ascension sociale. Ce regard critique et réaliste (tout comme ces thématiques) s'érigent à travers d'une critique allégorique de la société de son temps, et ce en reprenant un certain nombre de codes, et ce sans se démarquer complétement des idéaux romantiques qui animaient ses contemporains. Un constat étonnant, voire contradictoire dans une œuvre qui se voulait une dénonciation en règle d'un genre factice et déclinant.

⁴²⁶ BALZAC, Honoré de, *La Dernière Fée*, éd. cit. , p. 73.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁸ SWAHN, Sigbrit, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1825*, éd. cit., Introduction

Chapitre V : Nerval, Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies. Le conte, quintessence des idées de l'écrivain

Le Voyage en Orient : un livre hétéroclite au genre indéfinissable, entre rêve et réalité

Le conte intitulé *Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* est un récit mythologique inséré dans *Le Voyage en Orient* dont l'édition définitive a paru en 1851 chez Charpentier. La genèse du *Voyage en Orient* a duré sept ans : des fragments ont été publiés à partir de 1844 dans des revues diverses telles que *L'Artiste*, la *Revue des Deux Mondes*, *La Silhouette*, *Le National*, et sous forme livresque (*Scènes de la vie orientale I, II*). L'*Histoire de la reine du matin*, quant à elle, a paru la première fois dans *Le National* en 1850, dans sa version quasi définitive (les versions de 1850 et de 1851 sont presque identiques.)⁴²⁹

Le *Voyage en Orient* est un texte de plus de six cents pages, dans lequel le vécu et la fiction se confondent d'une façon très complexe. En cela, Nerval suit l'exemple de ses précurseurs, notamment de Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*), de Lamartine (*Voyage en Orient*), de Sterne (*A Sentimental Journey through France and Italy*) et de Heine (*Reisebilder*). Dans ces journaux de voyage, les impressions personnelles et les sentiments prennent le pas sur l'exactitude des faits ethnographiques et culturels.⁴³⁰ Mais Nerval va nettement plus loin que ses aînés ; chez lui réalité et fiction procèdent d'un même mouvement. Dans son cas, il s'agit en effet des voyages mi-réels, mi-inventés, la totalité de l'œuvre mêlant expériences personnelles, celles vécues par les connaissances de l'auteur et souvenirs de lecture.

Le conflit du vécu et de la fiction se traduit également par l'instabilité générique de l'œuvre : il ne s'agit pas, comme nous l'avons mentionné plus haut, d'un témoignage qui

⁴²⁹ Voir Claude Pichois, « Notice » in NERVAL, *Œuvres complètes II*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, pp. 1380-1381.

⁴³⁰ Voir la préface d'Eszter Friedrich in Gérard de Nerval, *Keleti történetek*, Attraktor, Máriaibesnyő - Gödöllő, 2005, p. 215.

reflète la réalité de façon fidèle. Le *Voyage en Orient* est un texte hybride, hétéroclite. À la fois journal de voyage adressé à un ami, reportage ethnographique, confessions intimes et récit de rêve, le livre est constitué de quatre sections. La première section intitulée *Vers l'Orient*, retrace les souvenirs d'un voyage officieux à Vienne en 1839 et 1840, tandis que les trois dernières sections (intitulées tour à tour *Les Femmes du Caire*, *Druses et Maronites* et *Les Nuits du Ramazan*) évoquent le grand voyage que Nerval a fait en 1843 au Proche-Orient.

Dans chaque section, Nerval a inséré un conte qui relate des actions et des personnages mythologiques, et qui est une sorte de quintessence de la section. Les quatre histoires sont de longueur différente : la première (*Le songe de Polyphile*) est de quelques pages, la deuxième (*Les Pyramides*) d'une quinzaine, la troisième (*Histoire du calife Hakem*) d'une cinquantaine, alors que la dernière (*l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*) est d'une centaine de pages. À quatre reprises, le journal de voyage est donc interrompu, et le narrateur, à l'instar du modèle des *Mille et Une Nuits*, cède la parole à une autre personne pour que celle-ci raconte un conte oriental, ou bien il évoque lui-même un conte qu'il a entendu ou lu. Grâce à cette astuce, ces contes qui sont par ailleurs très poétiques, paraissent les parties les plus fiables et les moins subjectives du *Voyage en Orient*⁴³¹.

Le contexte : Constantinople pendant le ramadan ou la tradition des veillées

Le titre de la dernière section du *Voyage en Orient* (*Les Nuits de Ramazan*), ainsi que le titre de la troisième partie de cette section (*Les conteurs*), qui englobe le conte que nous analysons, font allusion au contexte dans lequel le narrateur a entendu *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. Nous sommes à Constantinople pendant le Ramadan (Nerval écrit « Ramazan »), où chaque soir, après le jeûne d'une longue journée, les conteurs remplissent les cafés pour raconter des histoires à un auditoire qui souhaite s'amuser et s'instruire. L'auteur est dans une double posture, celle

⁴³¹ *Ibid.* pp. 215-216.

du conteur et du savant orientaliste, soucieux tout à la fois d'offrir à ses auditeurs potentiels un cadre réaliste et propice à la rêverie. Il rejoint en cela la tradition de la veillée et par conséquent la tradition orale du conte. Le mystère est à même de jaillir avec le plus grand naturel, pour peu que le conteur réussisse à convaincre son auditoire potentiel, et pour ce faire des pages entières sont consacrées à l'initiation de son lecteur :

« On ne donnerait qu'une faible idée des plaisirs de Constantinople pendant le Ramazan et de principaux charmes de ses nuits, si l'on passait sous silence les contes merveilleux récités ou déclamés par des conteurs de profession attachés aux principaux cafés de Stamboul. Traduire une de ces légendes, c'est en même temps compléter les idées que l'on doit se faire d'une littérature à la fois savante et populaire qui encadre spirituellement les traditions et les légendes religieuses considérées au point de vue de l'islamisme. »⁴³²

En effet, ces conteurs orientaux du XIX^{ème} siècle sont une réalité historique, des raconteurs d'histoires qui poursuivent la tradition des veillées dont Antoine Galland parle dans sa lettre adressée à son ami Huet après la découverte des *Mille et Une Nuits* : « C'est un recueil de contes, dont on s'entretient en ce pays-là dans les veillées. »⁴³³. À la manière de Scheherazade, qui au lever du jour cesse de conter pour poursuivre son récit la nuit suivante, le conteur de Constantinople, interrompt également son récit par des pauses. Mais tandis que dans le cas de la fille du grand vizir, l'enjeu est vital (il faut que chaque matin Schahriar n'attende pas à la vie de Scheherazade), le conteur de Nerval marque ses pauses pour permettre à son auditoire de se désaltérer ou d'engager une conversation sur ce qu'il vient d'entendre. En somme, l'auditoire est convié à imaginer la suite dans une ambiance de détente propice à l'intrusion de l'imaginaire. Ces pauses marquent un tournant capital par rapport au XVIII^{ème} siècle, car elles réactivent une donnée essentielle du genre, que Voltaire avait écartée, à savoir la circulation de la parole, qui renaît par une invitation à la réflexion et à la rêverie :

⁴³² NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, Paris, GF Flammarion, 1980, volume 2, p. 233.

⁴³³ Voir la note 20 de notre thèse.

« Le conteur s'arrêta ici, la demi-heure était passée. Chacun alors eut la liberté de demander du café, des sorbets ou du tabac. Quelques conversations s'engagèrent sur le mérite des détails ou sur l'attrait que promettait la narration. »⁴³⁴

Nous pouvons également constater ce retour en force du modèle des *Mille et Une Nuits* sur bien d'autres aspects. Par exemple, le récit cadre disparaît chez Nerval pendant plusieurs chapitres du conte pour réapparaître à la fin de l'histoire, où l'écrivain nous fournit une explication ainsi que d'autres détails à visée réaliste sur les circonstances dans lesquelles il a entendu le conte :

« Le conteur avait terminé son récit qui a duré plus de deux semaines. J'ai craint d'en diviser l'intérêt en parlant de ce que j'avais pu observer à Stamboul dans l'intervalle des soirées. Je n'ai pas non plus tenu compte de quelques petites histoires intercalées çà et là, selon l'usage, soit dans les moments où le public n'est pas encore nombreux, soit pour faire diversion à quelques péripéties dramatiques. Les *cafedjis*⁴³⁵ font souvent de frais considérables pour s'assurer le concours de tel ou tel narrateur en réputation, [qui] peuvent paraître dans plusieurs cafés la même nuit. Ils donnent aussi des *séances* dans les harems, lorsque le mari, s'étant assuré de l'intérêt d'un conte, veut faire participer sa famille au plaisir qu'il a éprouvé. »⁴³⁶

La vertu de la parole partagée : le conte par-delà les divergences et les intérêts

À l'exemple de Scheherazade, et dans la lignée de Balzac, Nerval croit donc en la vertu de la parole, d'où les renvois à ces cercles d'auditeurs qui ont fait l'expansion du conte oriental. Mais il va encore plus loin que ses aînés dans cet usage pratique du conte, en sacralisant ces veillées : il pense non seulement que le fait de raconter des histoires peut

⁴³⁴ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, v. 2, p. 240.

⁴³⁵ Cafedji ou khawedji : domestique préparant le café (Michel Jeanneret, « Lexique des mots étrangers » in NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, v. 2, p. 367.)

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 341.

apaiser un roi despotique ou, comme Diderot, remédier à l'insomnie d'une sultane capricieuse mais aussi édifier un sentiment de communauté supérieur par-delà les divergences et les intérêts :

« J'aimais beaucoup le café fréquenté par mes amis les Persans, à cause de la variété de ses habitués et de la liberté des paroles qui y régnait ; il me rappelait le *Café de Surate* du bon Bernardin de Saint-Pierre⁴³⁷. On trouve en effet beaucoup plus de tolérance dans ces réunions cosmopolites de marchands de divers pays de l'Asie, que dans les cafés purement composés de Turcs ou d'Arabes. L'histoire qui nous avait été racontée était discutée à chaque séance entre les divers groupes d'habitués [...] »⁴³⁸

Les confréries autour desquelles le conte prend son envol fonctionnent comme toutes les sociétés sacrées : il faut adhérer à ses codes avec ferveur mais aussi avec mesure, sous peine d'exclusion immédiate. Le projet romantique de Nerval, dûment sacralisé par ces veillées qui ponctuent de manière naturelle le quotidien des sociétés des contrées orientales, ne peut composer, en somme, ni avec le scepticisme ni avec le fanatisme. Ce dernier sentiment étant à même de décrédibiliser et de destabiliser le caractère sacré du conte et des réunions qu'il suscite. Comme le montre l'aventure de ce jeune Abyssinien qui commence à danser et à chanter en l'honneur de la reine de Saba, au mépris des autres auditeurs qu'il dérange par son zèle excessif :

« Comme son chant monotone durait assez longtemps pour importuner les habitués, quelques-uns d'entre eux s'écrièrent qu'il était *melbous* (fanatisé), et l'on entraîna doucement vers la porte. Le cafetier, inquiet des cinq paras (trois centimes) que lui devait ce consommateur, se hâta de le suivre au-dehors. Tout se termina bien sans doute, car le conteur reprit bientôt sa narration au milieu du plus religieux silence. »⁴³⁹

C'est au fond un discours qui appelle à la ferveur la plus encadrée, un discours dans lequel il ne faut puiser ni le droit à l'hérésie, ni le droit au fanatisme, ni même à l'indifférence, il

⁴³⁷ « *Le Café de Surate*, conte philosophique de Bernardin de Saint-Pierre sur la tolérance religieuse. » (Gilbert Rouger dans son édition du *Voyage en Orient*, Éd. Richelieu, Imprimerie nationale de France, 1950, 4 vol.)

⁴³⁸ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, Paris, GF Flammarion, 1980, volume 2, pp. 341-342.

⁴³⁹ *Ibid.* p. 275.

en va de la cohésion du groupe qui se construit autour du conteur. Un message qui n'est pas beaucoup plus que la copie romantique du message que nous avons analysé dans le récit qui met en scène la belle Persienne, et que nous avons retrouvé chez Voltaire. Pour preuve : le même Abyssinien crée une deuxième fois la discorde quand le conteur relate l'histoire d'amour entre la reine du matin (appelée la reine de Saba dans la Bible et Balkis ou Belkis dans le Coran) et Adoniram, le maître des ouvriers. En effet, le jeune homme ne peut pas accepter l'idée que les souverains d'Abyssinie soient les descendants d'un ouvrier, et non pas de l'illustre roi Soliman : « Tu as menti, criait-il au rhapsode. Le premier de nos rois d'Abyssinie s'appelait *Ménilek*, et il était bien véritablement fils de Soliman et de Belkis-Makéda. Son descendant règne encore sur nous à Gondar. »⁴⁴⁰

La posture romantique : entre la tentation d'un Orient imaginaire et la tentation d'Orient réaliste

L'Orient, pour reprendre la formule de Michel Jeanneret, est la terre où se noue le destin humain : berceau de la foi et source du savoir, contrée spirituelle par excellence.⁴⁴¹ À cela il faut bien évidemment ajouter qu'au XIX^e siècle, l'Orient était considéré par les Occidentaux comme le lieu suprême de la sensualité et de la volupté – conception héritée du XVIII^e siècle ; on pense notamment aux *Lettres persanes* de Montesquieu et au roman libertin, en somme à toute une tradition littéraire à la source d'une certaine sensibilité romantique. Ceci explique pourquoi le narrateur du *Voyage* s'efforce de retrouver en Orient le paradis terrestre que lui ont fait miroiter ses lectures. Pour preuve : il va jusqu'à se comparer au capitaine Cook « qui rêvait des îles inconnues et parfumées, et [qui] finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté. »⁴⁴²

⁴⁴⁰ « Selon la tradition musulmane, Balkis a réellement eu un fils de Salomon, origine de la dynastie des rois abyssiniens, dont la résidence est à Gondar. » (Notes de Michel Jeanneret in NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, volume 2, p. 379.)

⁴⁴¹ Voir la couverture de l'édition du *Voyage en Orient* (volume 2) par Michel Jeanneret, paru en 1980 chez Garnier-Flammarion.

⁴⁴² *Ibid.*, t. I, p. 85.

Alors, quand le voyageur arrive enfin en Orient – plus exactement dans la ville du Caire –, sa déception est inévitable :

« Quoi ! c'est là, me disais-je, la capitale des *Mille et Une Nuits*, la capitale des califes fatimites et des soudans ? ... Et je me plongeais dans l'inextricable réseau des rues étroites et poudreuses, à travers la foule en haillons, l'encombrement des chiens, des chameaux et des ânes, aux approches du soir dont l'ombre descend vite, grâce à la poussière qui ternit le ciel et à la hauteur des maisons. Qu'espérer de ce labyrinthe confus, grand peut-être comme Paris ou Rome, de ces palais et de ces mosquées que l'on compte par milliers ? Tout cela a été splendide et merveilleux sans doute, mais trente générations y ont passé ; partout la pierre croule et le bois pourrit. »⁴⁴³

La fusion de l'Orient réel et de l'Orient livresque semble donc vouée à l'échec. Cette impossibilité assoit une fois pour toutes aux yeux du narrateur la supériorité du rêve sur le monde réel. Dès lors, le poète n'a d'autre alternative que de se réfugier dans les mythes et les légendes.⁴⁴⁴

L' Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies : un conte hétérodoxe

Contrairement à ses illustres prédécesseurs dont Chateaubriand et Lamartine qui ont tous les deux visité la Terre sainte, étape obligatoire d'un voyageur en Orient au XIX^{ème} siècle, Nerval ne s'est pas arrêté à Jérusalem, ni à Nazareth. Certes, Israël n'est pas complètement absent du *Voyage en Orient*, car l'intrigue de *l'Histoire de la reine du matin* se joue à Jérusalem et dans ses environs. Mais le récit qui raconte la visite de la reine de Saba – qui est appelée dans le titre et plusieurs fois dans le texte « la reine du matin » – chez le roi Salomon et l'histoire d'Adoniram, l'architecte du temple destiné à Adonai⁴⁴⁵, est tout sauf orthodoxe. Nerval y mélange en effet la tradition biblique, les

⁴⁴³ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, v.2, p. 151.

⁴⁴⁴ MACHADO, Alice, *Figures féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, Éditions Lanore, 2006, p. 102.

⁴⁴⁵ Adonai : mot hébreu signifiant *mon seigneur*. Nom souvent donné à Dieu dans l'Ancien Testament. (*Grand usuel Larousse*, Paris, Larousse, 1997, Volume 1, p. 92.)

croyances de l'islam et les coutumes de la franc-maçonnerie⁴⁴⁶. Pour preuve, dans l'introduction du conte (« Une légende dans un café »), il y a plusieurs allusions à la franc-maçonnerie. Le lieu où le narrateur écoute *l'Histoire de la reine du matin* avec ses amis du caravansérail, est une allusion indirecte au sujet du conte, ainsi qu'à la profession d'Adoniram⁴⁴⁷ :

« [...] Le café où nous nous trouvons est situé dans les quartiers ouvriers de Stamboul, qui avoisinent les bazars. Dans les rues environnantes se trouvent les ateliers des fondeurs, des ciseleurs, des graveurs, qui fabriquent ou réparent les riches armes exposés au besestain, de ceux aussi qui travaillent aux ustensiles de fer et de cuivre ; divers autres métiers se rapportent encore aux marchandises variées étalées dans les nombreuses divisions du grand bazar. [...]

Vers la fin de la partie introductive, le narrateur définit d'une manière plus explicite le sujet du conte : « Il s'agissait cette fois d'un roman destiné à peindre la gloire de ces antiques associations ouvrières auxquelles l'Orient a donné naissance. »⁴⁴⁸

Les croyances de l'islam censées accompagnées « ces antiques associations » sont également mises en avant dans cette partie introductive du conte. Le conteur, avant de commencer à raconter l'histoire, loue la grandeur de Dieu et de son prophète, Mahomet dans le cadre d'une formule rituelle : « Louange à Dieu, et à son favori Ahmad⁴⁴⁹, dont les yeux noirs brillent d'un éclat si doux ! Il est le seul apôtre de la vérité. »⁴⁵⁰ L'auditoire uni par la même foi répond par un « *Amin* » enthousiaste – signe d'une cohésion harmonieuse. Le sacré, les histoires et le dévouement des auditeurs ne font qu'un. Les

⁴⁴⁶ Introduction de Michel Jeanneret in NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, volume 1, p. 16.

⁴⁴⁷ Voir la préface d'Eszter Friedrich in Gérard de Nerval, *Keleti történetek*, Attraktor, Máriaibesnyő - Gödöllő, 2005, p. 216.

⁴⁴⁸ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, p. 234.

⁴⁴⁹ Ahmad, c'est le *petit nom*, le nom familier que les fidèles donnent à Mahomet. (NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, p. 204.)

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 234.

mythes bibliques, comme celui de la reine de Saba, contribuent à maintenir cette illusion ; et les récits coraniques ne sont pas en reste :

« Là finit l’histoire du grand Soliman Ben-Daoud, dont le récit doit être accueilli avec respect par les vrais croyants, car il est retracé en abrégé de la main sacrée du prophète, au trente-quatrième *fatihat* du Coran⁴⁵¹, miroir de sagesse et fontaine de vérité. »⁴⁵²

La tradition biblique et ses mythes perdent dans la voix de Nerval leur côté prééminent en se conjuguant avec la tradition coranique. Leur présence dans le conte a une double fonction : elles distillent, d’un côté, les balises de repère nécessaires à la compréhension du texte, et prolongent par le choix de personnages comme la reine de Saba (présente dans les deux traditions) le travail des auteurs romantiques, qui, de Chateaubriand à Lamartine, se cantonnaient essentiellement à la seule référence biblique.

La reine du matin, le roi Salomon et Adoniram : la recreation des mythes bibliques et coraniques dans le projet romantique

La visite de la reine de Saba au roi Salomon est décrite dans la Bible (I *Rois* X et II *Chroniques* IX). Mais Nerval puise également dans de nombreuses autres sources : entre autres dans les sourates 27 et 34 du Coran et dans la *Bibliothèque orientale* d’Herbelot. Ces textes ne sont pourtant que des sources d’inspiration, car dans *l’Histoire de la reine du matin*, l’écrivain s’écarte de la tradition biblique et musulmane. Pour preuve, alors que dans la Bible, la figure de Salomon est associée à la grandeur, chez Nerval c’est la reine de Saba qui emporte sur le roi des Hébreux, et ce dans tous les domaines. Ainsi, leur première rencontre dans le palais de Soliman, souligne d’emblée leurs différences, qui se manifestent aussi dans leur façon d’habiller :

« Soliman ressemblait à une statue d’or [...]. Sa couronne était d’or et sa robe était d’or ; la pourpre de son manteau [...] était tissée sur une chaîne en fil d’or ; l’or brillait sur son

⁴⁵¹ Les chapitres du Coran s’appellent sourate. Al-Fatiha (l’ouverture) désigne seulement le premier d’entre eux. La sourate 34, *Sabâ*, raconte bel et bien, selon une version à peu près équivalente, la mort de Salomon. (Notes de Gilbert Rouger citées par Michel Jeanneret in NERVAL, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, p. 380.)

⁴⁵² *Ibid.*, p. 341.

ceinturon et reluisait à la poignée de son glaive : sa chaussure d'or posait sur un tapis passementé de dorures ; son trône était fait en cèdre doré.

Assise à ses côtés, la blanche fille du matin, enveloppée d'un nuage de tissus de laine et de gaze diaphanes, avait l'air d'un lis égaré dans une touffe de jonquilles. Coquetterie prévoyante, qu'elle fit ressortir davantage encore en s'excusant de la simplicité de son costume de matin : "La simplicité des vêtements, dit-elle, convient à l'opulence et ne messied pas à la grandeur. »⁴⁵³

Alors que dans la Bible le roi Salomon est d'une grande sagesse⁴⁵⁴, et que dans la tradition arabe, il est doué de pouvoirs surnaturels, dans le conte de Nerval, c'est la reine de Saba qui dispose de ces qualités. Dans le Coran (sourate 27), c'est Salomon qui possède une huppe magique, nommée Hud-Hud. Chez Nerval, c'est Balkis qui est assistée de l'oiseau extraordinaire qui lui permet de rassembler à son gré les oiseaux du ciel. En d'autres termes, alors que la satire de Salomon est systématique dans le conte, la figure de la reine de Saba, dont le rayonnement possède un caractère très positif, semble beaucoup plus à même de nourrir les élans romantiques de Nerval⁴⁵⁵. Il va jusqu'à dire que c'est en Balkis que « s'anime l'idéale et mystique figure de la déesse Isis »⁴⁵⁶.

Par conséquent, dans le conte de Nerval, le roi Salomon n'est pas digne de l'amour de la reine de Saba. Celle-ci aimera donc un autre homme, Adoniram, l'architecte du temple de Jérusalem. Contrairement à Salomon, Adoniram possède un vrai pouvoir – un pouvoir qui renvoie évidemment à la tentation de l'imaginaire. Le roi des ouvriers dirige le peuple à l'aide des signes de la franc-maçonnerie, des signes qui sont autant de codes impénétrables pour les non-initiés. Sur la demande de la reine du matin, qui souhaite

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵⁴ Salomon, en hébreu Shelomo, troisième roi des Hébreux (v. 970-931 av. J. C.). Fils de David et de Bethsabée. Sa réputation de sagesse est illustrée par le jugement qu'il prononça en présence de deux femmes qui se disputaient un nouveau-né : Salomon ayant ordonné de fendre celui-ci en deux pour donner la moitié à chacune, l'une des deux femmes poussa un cri, manifestant ainsi qu'elle était sa vraie mère. (*Grand usuel Larousse*, Paris, Larousse, 1997, volume 5, p. 6570.)

⁴⁵⁵ Voir les notes n° 95 et 102 de Michel Jeanneret in NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, t. 2, p. 377.

⁴⁵⁶ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, t. 2, p. 247.

passer en revue les ouvriers et les féliciter pour le travail accompli lors de la construction du temple, Adoniram montre sa force et sa connaissance des langages sacrés dans une scène révélatrice :

« Désignant dans ces anciens idiomes, à raison de l'analogie hiéroglyphique, certains outils de la profession maçonnique, la figure T était un signe de ralliement⁴⁵⁷. Aussi, à peine Adoniram l'a-t-il tracée dans les airs, qu'un mouvement singulier se manifeste dans la foule du peuple. [...] Des milliers d'hommes, dirigés par des chefs inconnus, se rangent comme une armée qui se partage en trois corps principaux subdivisés en cohortes distinctes, épaisses et profondes. »⁴⁵⁸

Après cette expérience, la reine de Saba (derrière laquelle on peut entendre la voix de Nerval et sa posture d'écrivain élu par Dieu) cache difficilement son admiration : « Peu s'en fallut qu'elle ne se prosternât devant cette puissance occulte et formidable, tant Adoniram lui parut sublime dans sa force et dans sa simplicité. »⁴⁵⁹ De surcroît, elle va découvrir que le maître des ouvriers est la seule personne masculine qui puisse commander à Hud-Hud, la huppe magique, une particularité qui donne à sa passion pour Adoniram un caractère prophétique, car il est dit que selon un oracle très ancien, l'homme à qui l'oiseau obéit, sera l'époux de la reine : « Balkis, esprit de lumière, ma soeur, mon épouse, enfin, je vous ai trouvée ! Seuls sur la terre vous et moi, nous commandons à ce messager ailé des génies du feu dont nous sommes descendus. »⁴⁶⁰

La posture romantique est faite de déception et d'enthousiasme, d'élans et de chutes ; comme le prouve l'heureuse union de Balkis et d'Adoniram, car elle ne durera pas longtemps : le maître sera jaloué et persécuté par Salomon, puis trahi et tué par ses propres ouvriers. Le désespoir qui est la marque des grands romantiques est palpable dans la deuxième partie du conte. Il renvoie en grande partie à la situation politique dans

⁴⁵⁷ Le Tau n'est pas seulement un emblème maçonnique, mais dans la tradition cabalistique, un signe magique. (Voir la note n° 107 de Michel Jeanneret in NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, t. 2, p. 378.

⁴⁵⁸ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, t. 2, p. 263.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 308.

laquelle *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies* a paru : Il faut rappeler que Nerval publie le *Voyage en Orient* après la sanglante répression de la révolution de 1848, à une époque où l'illusion qui voyait la poétique et la politique conjuguer leurs efforts vers un idéal commun est à jamais révolue. L'écrivain peint par conséquent, au travers du personnage d'Adoniram, de ses succès et de ses déboires, « un socialiste romantique »⁴⁶¹, un idéaliste aux prises avec une réalité politique implacable.

⁴⁶¹ Voir à ce sujet la théorie de Claude Millet, ainsi que la thèse de Keiko Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire : lecture des Illuminés*, préface de Jean-Nicolas Illouz, Genève, Droz, 2008, 319 p.

Conclusion

Comme on l'a vu avec Diderot et Voltaire, les philosophes des Lumières ont instrumentalisé le genre et les mœurs orientales pour peindre la société de leur temps. Les auteurs romantiques, on l'a vu avec Nerval, et dans une moindre mesure avec Balzac, y ont recours selon le leitmotiv : faire coexister le réel et le merveilleux et faire pencher la balance du côté du conte, quand les premiers prônaient un merveilleux allégorique et ironique en lien avec ce même réel.

Ce compagnonnage entre merveilleux et réel est porté par une rêverie chez les romantiques, c'est-à-dire par un être qui se sent porté par quelque chose qu'il faut à chaque fois s'efforcer d'identifier, et d'impliquer ce faisant de façon conjointe et implicite le commun des mortels à qui est destiné le conte. Le rêveur qui se cache derrière la narration en interpelle un autre, en somme, le lecteur ou les lecteurs, à l'instar de la tradition orale du conte. Il le convie à se détacher des problèmes terrestres via la fiction qu'il se propose de lui conter, nous sommes à la fois dans une complicité et une initiation censées amener l'un et l'autre à se défier de la pesanteur imposée par le réel et par extension à se défier de la mort.

La mort dans le conte classique est une menace à même de faire accomplir au héros des aventures et des exploits : les Lumières ont ramené ces exploits au rang de défaites propres à isoler le héros ; l'ascèse et le pessimisme qui en découlent rompent radicalement avec l'une des particularités emblématiques du conte oriental, à savoir faire circuler la parole. Un geste qui impliquait une confiance trop aveugle au génie populaire. Cette rupture se traduit aussi au XIX^{ème} siècle : pour l'écrivain romantique l'exploit, qui lui fera contourner la mort, réside dans l'essence supérieure qui le porte à rêver, d'où la posture de l'écrivain élu par Dieu (lyrisme romantique).

Aussi, de par cette position pour le moins exceptionnelle, il oscille ou fait osciller ses personnages entre deux tentations : la tentation du réel qui renvoie à la condition humaine, et la tentation du merveilleux qui renvoie à ses aspirations lyriques – aspirations largement incompatibles avec la médiocrité et la finitude. La première tentation appelant l'autre pour la

guérir de ses maux et de sa condition de mortel. Le conte oriental revisité par les Lumières et les romantiques prend ancrage sur un réel décevant, souvent injuste, car pour peu qu'on ouvre les yeux nous verrons que le réel charrie les traces de vies constamment chahutées et menacées, sans oublier les mensonges, les croyances et les hiérarchies dénoncés comme absurdes. Ces vies d'entre lesquelles s'est détaché le conteur romantique ou le philosophe ne sauraient leur conférer cette justice ou cette plénitude à laquelle ils aspirent contre vents et marées, et qu'ils ravivent constamment par le geste d'une écriture et d'une fiction organisées pour les uns de telle façon à faire triompher la mesure, et pour les autres de telle façon à faire triompher le merveilleux.

Le conte se distingue du réel que s'il se confond avec lui dans une lutte constante et antagoniste, l'écrivain romantique comme le philosophe des Lumières est dans la quête de l'in vraisemblable, dans une quête constante via l'intertextualité : l'imitation étant en quelques sorte une relation privilégiée avec une confrérie d'élus qui partagent la même répulsion devant un réel décevant, la même foi également en la fiction et en ses codes partagés.

Des histoires qui étroitement liées les unes aux autres concourent à édifier cette vérité supérieure à laquelle aspire l'esprit humain – ce qui corrobore cette relation verticale relevée dans les *Mille et Une Nuits* et dont nous avons parlé à maintes fois au cours de cette thèse, ce qui corrobore évidemment l'idée d'une réappropriation étagée d'une problématique de départ. Chez les romantiques, ce sont les aspirations de l'esprit humain et son incompatibilité avec la condition de mortel ; voilà en bref comment se traduit le conte oriental dans leur projet. Ils se situent en cela dans le prolongement des Lumières qui sont à l'origine de ces mêmes aspirations, mêmes si les conflits qui en découlent ne sont pas, pour ces derniers, sources de rêveries.

En somme, le conte oriental fait preuve de qualités exceptionnelles. À l'instar des personnages de la commedia dell'arte, des figures et des caractéristiques se retrouvent d'un conte à l'autre, et d'une époque à l'autre, gardant certains traits, se démarquant d'autres et s'en arrogent de nouveaux. Bref, le conte oriental mue mais ne disparaît pas, une qualité d'adaptation propre à le remettre constamment au goût du jour.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Œuvres étudiées

BALZAC, Honoré de, *Premiers romans 1822-1825*, Tome II, Paris, Robert Laffont, édition d'André Lorant, 1039 p.

DIDEROT, Denis, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, Paris, Gallimard, 2004, 1300 p.

DIDEROT, Denis, *Contes et entretiens*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, 245 p.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, Tome II (*Contes*), Édition de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, 1013 p.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome III, (*Les Bijoux indiscrets, L'oiseau blanc*), édition critique et annotée présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat avec les soins de Jean Varloot, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1978, 368 p.

DIDEROT, Denis, *Quatre contes*, édition critique avec notes et lexique par Jacques Proust, Genève, Librairie Droz, 1964, 211 p.

GALLAND, Antoine (traduction de), *Les Mille et Une Nuits*, Présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, GF Flammarion, 2004, 3 volumes (454, 539 et 455 p.)

GALLAND, Antoine (traduction de), *Les Mille et une nuits*, Paris, Classiques Garnier, édition revue par Gaston Picard, 1960, 607 p.

GALLAND, Antoine, *Histoire de l'esclavage d'un marchand de la ville de Cassis à Tunis*, Éditions de La Bibliothèque, Paris, 1993, 136 p, texte établi par Catherine Guénot et Nadia Vasquez à partir du manuscrit original

GALLAND, Antoine, *Voyages inédits*, édition critique établie par Manuel Couvreur et Didier Viviers, Paris, Honoré Champion, 2001, 356 p.

HADDAWY, Husain, *The Arabian Nights*, London, Everyman's Library, 1992, 428 p.

HUGO, Victor, *Les Orientales*, édition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1981, 380 p.

MIQUEL, André et BENCHEIKH, Jamel Eddine (traduction de), *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2005-2006, 3 volumes

MME D'AULNOY, *Cabinet des fées*, édition Philippe Picquier, Arles, 1988, 317 p. *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*. Volume 1 : *De Voltaire à Voisenon*, préface et notes par Jacqueline Hellegouarc'h, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1994, 542 p.

NERVAL, *Keleti történetek*, Attraktor, Máriaesnyő - Gödöllő, 2005, 218 p.

NERVAL, *Œuvres complètes II*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, 1851 p.

NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, Paris, GF Flammarion, 1980, 2 tomes, 414 p. et 383 p.

VOLTAIRE, *Correspondance*, volume 3 (janvier 1749-décembre 1753, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1534 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique* in *Œuvres complètes*, sous la direction de Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire foundation, 1994, 666 p.

VOLTAIRE, *Les Lettres d'Amabed*, édition critique d'Alexandre Jovicevich, Paris, Éditions universitaires, 1961, 92 p.

VOLTAIRE, *Micromégas. Zadig. Candide*, Présentation par René Pomeau, Paris, GF Flammarion, 1994, 283 p.

VOLTAIRE, *Œuvres de 1746-1748*, directeur de l'édition : Nicholas Cronck, Voltaire Foundation, Oxford, 2004, 377 p.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, Imprimerie nationale, Paris, 1978, Introduction par Roger Pagosse, 2 vol., 333 p.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, édition établie par Frédéric Deloffre ; avec la collaboration de Jacqueline Hellegouarc'h et Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, 1316 p.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, édition établie par René Pomeau, Paris, Flammarion, 2010, 702 p.

VOLTAIRE, *Zadig*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1962, Deuxième tirage revu et complété par Jean Fabre, 196 p.

VOLTAIRE, *Zadig et autres contes orientaux*, Préface et commentaires par Jean Goldzink, Paris, Pocket, 2001, 408 p.

VOLTAIRE, *Zadig*, édition présentée, annotée et commentée par Florence Chapiro, Paris, Larousse, 2007, 189 p.

2. Ouvrages et articles critiques

2.1. Sur l'orientalisme et le conte (oriental)

- BERCHET, Jean-Claude, *Le voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, 1985, 1108 p.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 246 p.
- CHEBEL, Malek, *La féminisation du monde : essai sur Les Mille et une nuits*, Paris, Éditions Payot-Rivages, 1996, 310 p.
- CHRAÏBI, Aboubakr (sous la direction de), *Les Mille et une nuits en partage*, [actes du colloque « Mille et une nuits en partage », Paris, 25-29 mai 2004, organisé par la Fondation Singer-Polignac et le Cercle arabisant de recherche sur le monde arabe de l'INALCO], Actes Sud – Sindbad, Arles, 2004, 524 p.
- DEFrance, Anne et PERRIN, Jean-François (sous la direction de), *Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte merveilleux de l'Âge Classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2007, actes du colloque international, Université Grenoble 3 – Stendhal, 22, 23, 24 septembre 2005, 504 p.
- LAFARGE, Catherine (édition de), *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, Departement of French and Italian Stanford University, « Anima Libri », 1989, 364 p.
- DUMONCEAUX, Pierre, « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVIII^e siècle : modalités et valeurs », *Littératures classiques* n° 12, janv. 1990, pp. 117-125.
- GOODY, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, traduit de l'anglais par Denise Paulme et révisé par Pascal Ferroli, Paris, puf, 1994, 323 p.
- HAZARD, Paul *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin, 1935, 160 p.
- JONES, S. Paul *A list of French Prose Fiction from 1700 to 1750*, New York, The H.W. Wilson Company, 1939, 150 p.
- LAHY-HOLLEBECQUE, Marie, *Schéhérazade ou l'Éducation d'un roi*, Puiseaux, Pardès, 1987, 195 p.
- SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, 526 p.
- VILLIERS, Pierre de, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, 304 p.

2.2. Sur les auteurs étudiés

- Sur Galland

ABDEL-HALIM, Mohamed, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, Nizet, 1964, 549 p.

LARZUL, Sylvette, *Les Traductions françaises des Mille et une nuits. Étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, 1996, 238 p.

SERMAIN, Jean-Paul, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009. 201 p.

SERMAIN, Jean-Paul, « Tapis volants des *Mille et Une Nuits* », *Féeries*, [6 | 2009](http://feeries.revues.org/index713.html), [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://feeries.revues.org/index713.html>. Consulté le 05 octobre 2011.

- Sur Voltaire :

BATLAY, Jenny H. « Analyse d'un chapitre de *Zadig* : le nez, démystification et moralité » in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. CXXXII (225 p.), 1975, pp. 7-15.

BEAUMARCHAIS, Pierre de et COUTY, Daniel (sous la direction de), *Les grandes œuvres de la littérature française*, Bordas/VUEF, 2003, article « *Zadig ou la Destinée* », p. 1268.

CAMBOU, Pierre, *Le traitement voltairien du conte*, Paris, Honoré Champion, 2000, 702 p.

LONGCHAMP, *Mémoires sur Voltaire et ses ouvrages*, Paris, A. André, 1826, 2 volumes, 542 p.

VAN DEN HEUVEL, Jaques, *Voltaire dans ses contes. De « Micromégas » à « L'Ingénu »*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, 357 p.

- Sur Diderot :

Dictionnaire Diderot, sous la direction de Roland Mortier et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 1999, 546 p.

Diderot Studies, numéro XXV, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian Carr, Librairie Droz, Genève, 1993, pp. 51-52.

LOJKINE, Stéphane, « Parole, jouissance, révolte : le corps convulsif chez Diderot », *Le Corps romanesque. Images & usages topiques sous l'Ancien Régime*, Montréal, dir. Monique Moser-Verrey, Lucie Desjardins, Chantal Turbide, Québec, Presses de l'université Laval, « Symposiums », 2009, pp. 391-416.

POMMIER, Jean, *Diderot avant Vincennes*, 1939, 117 p.

TROUSSON, Raymond, *Denis Diderot ou Le vrai Prométhée*, Paris, Tallendier, 2005, 717 p.

- Sur Balzac :

AMBRIERE-FARGEAU, Madeleine, *Balzac et "La Recherche de l'absolu"*, Paris, Quadrige/PUF, 1999, 687 p.

BAREL-MOISAN, Claire et DIAZ, José-Luis, *Balzac avant Balzac*, sous la dir. de Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz, Christian Pirot, 2006, 197 p.

CITRON, Pierre, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986, p

SWAHN, Sigbrit, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1825*, Lund University Press, Études romanes de Lund 46, 1991, 148 p.

- Sur Nerval :

MACHADO, Alice, *Figures féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, Éditions Lanore, 2006,

TSUJIKAWA, Keiko, *Nerval et les limbes de l'histoire : lecture des Illuminés*, préface de Jean-Nicolas Illouz, Genève, Droz, 2008, 319 p.

3. Ouvrages généraux (livres de théorie : histoires des idées et histoires littéraires)

DIDIER, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, 417 p.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 150 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III, « Discours du récit »*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GOULEMOT, Jean, *La littérature des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2005, 186 p.

HAZARD, Paul *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin, 1935, 160 p.

PICHOIS, Claude (collection dirigée par), *Littérature française*, Jean Ehrard, *Le XVIII^e siècle I : 1720-1750*, Paris, Arthaud, 1974.

PRIGENT, Michel (sous la direction de), *Histoire de la France littéraire*, Volume 2, « Classicismes : XVII^e-XVIII^e siècle », volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, puf, 2006, 849 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Skira, 1964, 222 p.

4. Dictionnaires et encyclopédies

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, et COUTY, Daniel, *Les grandes œuvres de la littérature française*, article « *Zadig ou la Destinée* », Bordas/VUEF, 2003, 1268 p.

CHEBEL, Malek *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, dessins d'Alain Bouldouyre, Paris, Plon, 2010, 918 p.

Dictionnaire des symboles, J. Chevalier et A. Gheerbrant, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Le Rocher, 1988, 1436 p.

DIDEROT et D'ALEMBERT, *l'Encyclopédie*, Paris, Bibliothèque des arts, des sciences et des techniques, 2004, pagination multiple

GOULEMOT, Jean Marie ; MASSEAU, Didier et TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Vocabulaire de la littérature du XVIII^e siècle*, Minerve, 1996.

GOULEMOT, Jean ; MAGNAN, André et MASSEAU, Didier (sous la direction de), *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, 1995, 1479 p.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, 34 volumes

Le Petit Larousse illustré, Paris 2009, Larousse, 1812 p.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Édité par Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 1991.

Liste des publications

I) Articles

- 1) « Soulever un coin du voile d'Isis : quête érotique et mystique dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », in « *Du sexe, rien d'autre* », *Actes du colloque des Journées d'Études françaises (Debrecen, 2007)* in *Studia Romanica*, publication annuelle du Département de Français de l'Université de Debrecen, comité de rédaction : Sándor Kálai, Ildikó Lőrinszky, Franciska Skutta , Debrecen, 2008, pp. 153-161.
- 2) « Guillevic és Nemes Nagy Ágnes : két objektív költő a 20. században », in *A mi francia költőnk, Guillevic*, sous la dir. de Gorilovics Tivadar, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, Série « Littérature mondiale » (« Orbis Litterarum »), Debrecen, 2009, pp. 118 -131.
- 3) « “J'aime à conduire ma vie comme un roman” : l'écriture de soi dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », in *Actes du colloque de la 8^{ème} des Journées d'Études françaises*, Veszprém, Université de Pannonie, 2009, pp. 69-74.
- 4) « Le roman confession d'une déracinée : *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui », in *Cahiers francophones d'Europe Centrale-Orientale*, Revue annuelle de pluriculturalisme avec le concours du Département d'Études Française et Francophones de l'Université de Pécs, sous la direction d'Árpád Vígh, Pécs, 2011, pp. 163-168.

II) Comptes rendus

- 1) Note de lecture sur Lorand Gaspar, *Arabie heureuse*, in *Altermed. La Méditerranée autrement*, sous la dir. de S. Goumeziane, Paris, Non Lieu, 2008, n° 2, pp. 154 -157.
- 2) Note de lecture sur Judith Katzir, *Chère Anne. Journal amoureux d'une adolescente israélienne* , in *Altermed*, éd. cit., n° 3, 2009, pp. 175-178.

III. Traductions

- 1) Choix de poèmes de Sándor Kányádi : *Chanson d'automne équivoque* (*Felemás őszi ének*), *Dans le dos de Dieu* (*Az Isten háta mögött*), *Sous la Croix du Sud* (*Dél keresztje alatt*) et *Pour moi le ciel* (*Nekem az ég*), *Altermed*, sous la dir. de Smaïl Goumeziane, Paris, Non Lieu, 2011, pp. 69-73. (avec Madjid Talmats)

