



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

21 | 2017
L'illisible

Les « auditrices » ou les femmes guidant la narration d'autrui dans les contes français à la mode orientale du XVIII^e siècle

The «Auditrices» or the Women Guiding the Other's Narration in the 18th Century French «Oriental Tales»

Fulvia Ardenghi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/1468>

DOI : 10.4000/trans.1468

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Fulvia Ardenghi, « Les « auditrices » ou les femmes guidant la narration d'autrui dans les contes français à la mode orientale du XVIII^e siècle », *TRANS-* [En ligne], 21 | 2017, mis en ligne le 11 juin 2020, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1468> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.1468>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2020.

Tous droits réservés

Les « auditrices » ou les femmes guidant la narration d'autrui dans les contes français à la mode orientale du XVIII^e siècle

The «Auditrices» or the Women Guiding the Other's Narration in the 18th Century French «Oriental Tales»

Fulvia Ardenghi

Hé bien! Ecoutez Amanzéi et ne le croyez pas¹.

La Sultane du *Sopha*

- 1 « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelque fois par son auditeur² » : le célèbre incipit de *Ceci n'est pas un conte* nous fournit une clé interprétative composite qui a alimenté notre réflexion sur la fonction des femmes dans la tradition des contes français à la mode orientale du XVIII^e siècle.
- 2 On sait que, dans *Les Mille et une nuits* de Galland, l'image de la femme ne peut faire abstraction de celle de Shéhérazade. La conteuse du récit-cadre est l'incarnation même du pouvoir de la narration, car la réinvention du réel, que le discours fictif engendre, permet finalement à l'homme de saisir le monde, afin de se l'approprier et de le métamorphoser selon ses exigences³. Il convient de rappeler que Shéhérazade a eu la vie sauve et, par conséquent, elle a sauvé aussi celles d'autres femmes qui auraient pu connaître la même parabole tragique des noces se terminant par l'exécution des épouses. Mais, même en laissant de côté pour l'instant la valeur symbolique de l'identification entre la conteuse et les ressorts salvateurs de la fiction, Shéhérazade est tout aussi LA femme par excellence du recueil, comme si le fait d'appartenir à l'histoire-cadre ne l'empêchait pas d'estomper, malgré elle, les attraits ou tout simplement la caractérisation des personnages féminins appartenant à la diégèse.

Les transformations de Dinarzade dans les remaniements des *Mille et une nuits*.

- 3 Or, il nous semble que la vogue des *Nuits* insiste non seulement sur les réactions du destinataire des contes de Shéhérazade, le sultan Schahriar⁴, mais aussi sur celles de l'autre femme présente au moment de la narration. Parce que, aussi extravagant que cela puisse être, Galland ne concède guère aux époux l'intimité de leur chambre conjugale, mais, quitte à défier la bienséance, il accorde la priorité à l'adhésion au modèle arabe. La tradition exigeant que les histoires soient contées par une femme à une autre femme, Galland introduit dans le récit-cadre le personnage de Dinarzade, sœur de Shéhérazade, lui confiant apparemment le seul rôle de destinataire officielle des contes. Par ailleurs, l'un des traits les plus significatifs du recueil arabe, que Galland prétend avoir traduit, est l'infraction des seuils narratifs. Ces transgressions métadiégétiques créent comme des effets de réfraction redondante, car il arrive parfois que certains détails des histoires racontées éclairent la situation du récit-cadre et réciproquement. C'est pourquoi Galland étend le sous-dit procédé du prétexte des contes faits de femme à femme jusqu'au tout premier récit cadre, comme l'explique très bien Aboubakr Chraïbi :

La première page de ses *Mille et une nuits* n'est pas adressée au public des lecteurs, ni à ses maîtres ou à ses pairs, ni aux grands hommes de l'époque, mais à une femme, à la marquise d'O, dame du palais de la duchesse de Bourgogne. Bien entendu, à travers la dame, Galland visait aussi le défunt père de celle-ci, et d'autres dames encore. [...] Cela dit, en proposant comme destinataire modèle la marquise d'O, Galland poursuit à sa manière le mouvement interne du texte qui proposait comme destinataire modèle Dinarzade, la fille du vizir, et partage une vision idéologique très ancienne qui veut que, pour présenter les *Nuits*, il faut se dissimuler derrière une femme, sage et hautement cultivée, qui les raconte, et derrière une autre, d'un rang non moins élevé, qui les écoute⁵.

- 4 La dissimulation, dont parle A. Chraïbi, semble d'autant plus réussie que le lecteur final des *Mille et une nuits* n'a pas le moindre doute quant au fait que le destinataire réel est le sultan Schahriar. C'est sa folle décision de tuer l'une après l'autre chacune de ses épouses qui déclenche la nécessité de la narration chez Shéhérazade, pour suspendre la réalité et différer la sentence de mort. Peu importe si nous ne sommes pas renseignés dans le détail sur la manière dont le sultan accueille les contes que Shéhérazade lui fait. L'attitude stakhanoviste qu'il adopte chaque matin en décidant d'abrégé son sommeil afin de consacrer du temps à cette activité, c'est-à-dire, littéralement « à écouter des contes », est une preuve parlante que c'est bien lui que la narration de la sultane vise⁶. Et pourtant, Shéhérazade ne s'adresse jamais à son époux de manière directe ; celui-ci, d'ailleurs, ne demande jamais en termes explicites à sa femme de lui faire des contes : c'est Dinarzade qui, chaque matin, réveille sa sœur et qui l'encourage à continuer sa narration. Mais sa présence dans le texte se limitant à cette fonction d'incitation à la narration, le personnage de Dinarzade demeure à peine esquissé. En effet, dans le sillon de la tradition littéraire des recueils de contes (aussi bien orientale qu'occidentale, comme par exemple le *Décameron*), les personnages des histoires-cadres n'ont jamais été très caractérisés. Leur existence dans la fiction semble se réduire au simple accomplissement de la représentation d'une fonction narrative.
- 5 Or, cela prouve que Shéhérazade ne joue pas le simple rôle de la conteuse. Car sa tâche n'est pas de conter des histoires captivantes au sultan, mais de lui illustrer les pouvoirs

de la fiction afin qu'il puisse se dégager des pensées obsessionnelles concernant le manque de fidélité et de loyauté entre femme et mari :

Le caractère particulier de la pathologie de Schahriar met en évidence le pouvoir et la responsabilité de l'imagination : elle peut être une puissance destructrice, non parce qu'elle trompe, mais parce qu'elle envahit l'esprit, [...] ; en l'inverse, en tant que faculté créatrice de mondes fictifs et de représentations multiples, [...] elle élargit l'esprit, dessine un espace où se rencontrer et se rejoindre dans l'émotion⁷.

- 6 Si, donc, dans les *Nuits* le rôle du narrateur-conteur devient non seulement le ressort de la narration, mais aussi la clé d'accès à l'illustration du pouvoir salvateur de l'illusion fictive, on peut alors se demander si même les autres personnages du récit-cadre pourraient avoir plusieurs fonctions sur le plan de la fiction. Il s'agirait de virtualités que Galland n'a pas mises en lumière, mais qui ne demanderont qu'à être mieux sondées pour résonner. Ainsi, dans la faveur éclatante des *Nuits* du XVIII^e siècle, qui débute presque aussitôt que le public dévore les premiers volumes des contes traduits par Galland, pour déverser et imprégner de suites et d'imitations la production narrative tout au long du siècle, les potentialités des destinataires-auditeurs des contes sont-elles finalement exploitées. La littérature des Lumières va de plus en plus franchir et brouiller les seuils narratifs afin d'introduire dans le texte un mouvement dialogique autorisant que le narrateur s'adresse directement – souvent en le tutoyant – à un prétendu lecteur absent de la diégèse, ou bien admettant encore l'entrée en scène d'un personnage prenant la parole à la première personne en tant que « Lecteur » lequel, de plus, s'arroge le droit d'intervenir à son gré dans la narration.
- 7 Or, dans les réécritures des *Nuits*⁸, l'irruption dans la diégèse du soi-disant Lecteur se double parfois de l'intervention d'autres personnages du récit-cadre. Car, l'entrée en scène du couple narrateur-conteur d'une part et destinataire-auditeur de l'autre est paisiblement redevable du travail illuministe sur la fiction, qui investit tout texte dans le but, à la fois, d'en montrer le dessous et de récupérer ses atouts pour fonder à nouveau un véritable dialogue entre les auteurs et le public. En revanche, les contes orientaux ne restent pas seulement dans le sillon de cette tradition, mais ils la dépassent. La raison en est que, dans ces textes, on autorise aussi la présence de personnages qui semblent avoir le seul rôle d'être présents à la narration. Ils ne sont pas, ou du moins pas toujours, ceux à qui s'adresse la narration, néanmoins ils ne se contentent pas de coexister avec les vrais destinataires des contes, mais ils y interviennent, eux aussi, avec conviction.
- 8 C'est un fait qu'il s'agit de femmes ; nul ne doute qu'elles héritent leur fonction de Dinarzade des *Mille et une nuits*. Cependant, elles montrent une évolution nettement plus intéressante, car elles ne se limitent pas à déclencher la narration, comme c'était le cas de Dinarzade. En fait, il arrive qu'elles prennent la parole à la première personne. Dans un certain sens, elles n'en ont pas le droit, puisqu'elles ne sont pas directement concernées par la narration. Et pourtant, elles s'y entremettent, comme si on assistait à un déferlement de la pulsion verbale sur toutes les femmes du récit-cadre. Au préalable, il n'est pas fréquent de tenir au conte au point de charger quelqu'un de réveiller la belle conteuse qui dort. Or, ces nouvelles vestales de la narration progressent et transforment leur « statut » tout au long des imitations, des remaniements et des suites des *Nuits*. Elles arrivent même à prendre le dessus sur les destinataires officiels, tantôt en ne craignant nullement la dispute verbale avec eux, tantôt en assumant directement les deux rôles à la fois : destinataires officielles mais veillant toujours à ce que le conte soit bien fait.

Les évolutions des femmes du récit-cadre dans les contes français à la mode orientale.

- 9 Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de conduire une analyse comparée de la façon dont ces personnages féminins évoluent, en nous appuyant sur cinq œuvres : *Fleur d'Épine* et *Les quatre Facardins* d'Antoine Hamilton, y compris la seconde partie des *Quatre Facardins* rédigée par M.-J. Lewis ; *Les Mille et une fadaïses* de Cazotte ; *Le Sopha* de Crébillon fils et *l'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot.
- 10 Dans un souci de plus grande clarté, il nous a paru préférable de présenter ces œuvres en les étudiant de manière linéaire l'une après l'autre. Nous suivrons un protocole le plus uniforme possible dans leur présentation et analyse, de manière à ce que leurs analogies tout comme leurs hétérogénéités puissent mieux se détacher afin de nous permettre de les comparer aisément.
- 11 Commençons par les contes, en langue française, d'un Écossais, Antoine Hamilton, devenu célèbre en France à la fin du règne du Roi-Soleil grâce à ses *Mémoires du comte de Grammont* (1713), inspirés des entreprises de son beau-frère Philibert de Grammont. Mais, comme nous le rappelle Jean-François Perrin⁹, Hamilton était très connu par ses contemporains notamment en tant que créateur de cinq contes¹⁰, pour la plupart à la mode orientale, qui avaient l'avantage de ne pas être de simples imitations ou suites des *Nuits*, mais qui les réinventaient par la parodie¹¹. Nous ne retiendrons que deux de ces cinq contes conçus par Hamilton comme des divertissements aristocratiques dont on se délectera en société – ce n'est pas un hasard s'ils ne seront imprimés qu'après la mort de l'auteur – : *Histoire de Fleur d'Épine* et *Les Quatre Facardins*. Car ici, comme l'explique bien J.-F. Perrin, l'écrivain écossais opère une « métamorphose profonde du dispositif énonciatif unissant les protagonistes de ce cadre¹² », au point de brouiller les limites entre la diégèse et son récit-cadre non sans troubler le sens de certains échanges dialogiques des *Quatre Facardins* d'où l'importance des prémisses illustrées dans *l'Histoire de Fleur d'Épine* d'un point de vue chronologique mais surtout logique. Ce lien entre les deux contes est encore plus significatif à la lumière de notre travail, puisqu'il se fonde sur un changement considérable du personnage de Dinarzade, qui va même déferler sur le statut de sa sœur la conteuse, Shéhérazade.
- 12 Dès le début d'*Histoire de Fleur d'Épine*, le lien avec *Les Mille et une nuits* est très explicite : nous sommes introduits *ex abrupto* dans la chambre conjugale où Shéhérazade vient de terminer le conte de la 999^e nuit. Le sultan étant déjà parti voir son Conseil, Dinarzade saisit l'occasion et demande la permission de sa sœur pour raconter à Schahriar l'histoire de la mille et unième nuits. Puisque « je vous vois à la fin de votre recueil, et par conséquent, bientôt à la fin de vos jours. L'histoire que vous venez de [...] conter [au sultan] est si misérable, qu'il n'a fait que bâiller, et moi aussi¹³ ». Ce sera Dinarzade qui va conter le dernier récit des *Nuits* (qui correspond, d'ailleurs, au contenu de *l'Histoire de Fleur d'Épine*) et qui sauve la vie à sa sœur. Contrairement à la version originale de Galland où Shéhérazade parvient à sauver toutes les autres femmes grâce à la fiction. Schahriar a en effet acquiescé à la proposition de Dinarzade d'en finir avec les exécutions au cas où il ne serait pas en mesure de s'abstenir de l'interrompre avant que son conte ne soit arrivé à sa conclusion ; circonstance qui, en fait, va vite s'avérer. Mais il se produit alors un événement inconcevable : le sultan enfin dégagé du rituel de mort qu'il avait lui-même instauré, exactement au moment où il aurait pu se retirer avec

Shéhérazade, seuls enfin, dans leur chambre conjugale, décide contre toute attente de demander au prince de Trébizonde de lui raconter ses aventures. Si cette conduite inexplicable est acceptée de manière presque passive par une Shéhérazade qui paraît encore fatiguée de sa tâche narrative, elle ébahit Dinarzade, à tel point que, tout au long de la narration du prince de Trébizonde, qui va constituer le sujet des *Quatre Facardins*, elle s'autorise des « interventions-interruptions¹⁴ », en défiant ainsi la colère du sultan, qui n'apprécie pas que son conteur soit interrompu autrement que par lui.

- 13 Il reste à cerner la valeur textuelle, les retentissements sur le plan du contenu, de ces transformations inouïes du rôle de Dinarzade. Car il convient de remarquer que de simple « femme à qui l'on adresse des contes pour obtempérer à la tradition littéraire¹⁵ » et « vestale¹⁶ » de Shéhérazade, ainsi que présence importune dans la chambre conjugale, Dinarzade passe abruptement au rôle de nouvelle conteuse ayant la responsabilité d'un pari de mort avec le sultan (dans *Histoire de Fleur d'Épine*). Finalement, elle se « transforme » encore et devient la femme qui, malgré elle, écoute de nouveau une narration dont elle n'est pas la destinataire (*Les quatre Facardins*), mais où elle décide néanmoins d'intervenir à son gré. Or, il nous semble que le trait commun soutenant cette métamorphose est le fait que les contes sont ici considérés comme des procédés narratifs qui peuvent ennuyer leur public, surtout lorsqu'ils risquent, en raison de leur longueur, de différer la reprise de la vie réelle¹⁷. En effet, Dinarzade est tantôt « impatiente¹⁸ » tantôt soulagée lorsqu'elle suppose que le conte va se conclure dans quelques instants : « Dinarzade, [fit] un soupir de soulagement, tel qu'on fait d'ordinaire au sortir d'une grande oppression ou d'un long ennui¹⁹ ».
- 14 Son attitude ne varie pas dans la deuxième partie du conte des *Quatre Facardins* de Matthew Gregory Lewis, auteur anglais de romans gothiques, parmi lesquels il faut rappeler le très célèbre *The Monk*. Au début du xx^e siècle, Lewis traduit en anglais le conte de Hamilton et il en invente une suite. Pour ce qui est du personnage de Dinarzade, rien ne change dans la substance. Impatiente, dès le commencement de la deuxième partie : « *However go on, Prince Facardin, since His sublime Highness will have it so ; but for the love of the prophet, make as much fast as you can*²⁰ ». S'il y a une progression du personnage, cela relève plutôt de l'accentuation, voire de l'exagération, du caractère ironique de la situation : Dinarzade étant l'amante du prince de Trébizonde, à savoir de Facardin I^{er}, elle n'endure plus le renvoi d'une possible rencontre amoureuse à cause de la longueur insoutenable de la narration²¹.
- 15 L'ennui engendré par des histoires désormais devenue frustes et maintes fois écoutées est à la base des *Mille et une fadaïses* de Cazotte, dont le sous-titre « Contes à dormir debout » est parlant, tout comme le supposé lieu d'édition : « Bâillons ». Cazotte décide, donc, de parodier le modèle des *Nuits* en tournant en ridicule non la matière orientale des contes, mais les effets sur le public de ce genre narratif. C'est pourquoi il paraît respecter aussi le protocole narratif consacré par la tradition arabe qui veut que le conte soit fait d'une femme à une autre femme, en mettant sur la scène une baronne qui va rendre visite à une marquise. Mais les deux amies ne vont pas constituer le couple traditionnel de la conteuse et de l'auditrice, car l'auteur introduit ici un autre personnage, l'abbé DE..., prenant le rôle du conteur. Cela répond à une sorte de nécessité interne de l'histoire : la marquise se plaignant auprès de son amie de ne pouvoir fermer l'œil depuis quinze jours, la solution est vite trouvée par la baronne qui lui suggère d'appeler l'abbé DE... afin qu'il lui fasse des contes, vu que « l'autre jour il vint à ma terre avec ses nouvelles et ses contes usés ; il nous fatiguait plus lui seul...²² ».

Ainsi, l'abbé DE... étant arrivé à propos chez la marquise, la baronne lui demande de leur raconter des contes de fées pour soulager l'insomnie de son amie. La requête est, donc, mitigée du fait qu'officiellement on ne demande des contes que pour distraire, bien que sa formulation laisse entendre aisément que l'on juge les contes de l'abbé à l'instar d'un somnifère pharmaceutique.

- 16 On constate ici un double renversement du *topos* qui est la base des *Mille et une nuits*. Parce que Shéhérazade raconte des histoires intéressantes pour retenir, avec l'art du suspense, l'attention de son destinataire. Et elle gagne son pari vu que Schahriar consacre volontiers des heures de son sommeil dans le seul but d'écouter encore et encore ces histoires infinies. Inversement, dans les *Fadaises* le prétexte déclenchant la narration est une femme qui, pour s'endormir, prie un homme de bien vouloir lui faire des contes.
- 17 D'ailleurs, le caractère « soporifique » des contes à la mode orientale est reconnu par bien d'autres contemporains de Cazotte²³. Par exemple Diderot reprend la même idée des contes comme remède efficace contre l'insomnie dans *l'Oiseau blanc, conte bleu*, comme on le verra par la suite. Il nous semble qu'il est le plus convaincu du fait que les contes :

S'ils n'arrivent pas à vous endormir, [ils vous] soulagent et relaxent, comme tout ce qui est déjà connu et qui apaise l'esprit. C'est en ce sens qu'il faut alors envisager le recours aux contes, dans le traitement des troubles et des divers malaises féminins connus sous le nom de « vapeurs ». C'est une drôle d'idée, que celle d'un récit ne revêtant aucun autre intérêt, si ce n'est d'apaiser une femme en proie aux « vapeurs »²⁴. L'utilité de ce type de texte se réduisant ainsi, selon Diderot, à ses propriétés relaxantes. [...] La même idée est exprimée aussi en clair dans la correspondance²⁵ : « romans [...] bons pour les vapeurs »²⁶.

- 18 Dans le but de mieux saisir la raison qui engendre le retournement du conte de « texte qui distrait en retenant l'attention du public » à « texte bon pour s'endormir debout », revenons à l'analyse des interventions de la marquise et de la baronne dans *Les Mille et une fadaises*. Il est intéressant de noter que, quitte à perdre leurs propriétés soporifiques, les contes ne doivent pas se métamorphoser en dissertations philosophiques, encore qu'anodines. Encore, selon la baronne, à savoir la femme qui est à côté de la vraie destinataire de l'histoire, il faut éviter « en général tout ce qui réveille le sang²⁷ ». Elle en arrive même à reprendre son amie lorsque celle-ci interrompt l'abbé par une remarque intelligente sur ce qu'on est en train de lui conter, car « Eh ! Marquise, dit la baronne, vous êtes là pour écouter, et non pour contredire : la contradiction réveille l'esprit. C'est un poison pour vous²⁸. » On peut donc en conclure que les contes font endormir à condition qu'ils soient de frustes représentations et répétitions des mêmes sujets exotiques rendus sous le signe de l'hyperbole, caractérisant déjà le recueil de Galland.
- 19 C'est au même souci d'adhésion au modèle que veille la sultane Mirzoza dans *l'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot, « où l'histoire du prince Génistan (métamorphosé en oiseau blanc) est racontée tour à tour par quatre narrateurs différents, à savoir deux émirs et deux femmes, dans le but d'aider Mirzoza, leur sultane, qui les écoute, à vaincre son insomnie²⁹ ».

En fait, dans cet ouvrage il n'y a pas un personnage ayant la fonction d'interlocuteur du narrateur premier ; mais, en revanche, on y trouve un personnage, Mirzoza, ayant le rôle d'auditeur du récit second, c'est-à-dire du récit enchâssé. La sultane est donc le narrataire intradiégétique et assume le rôle de celui qui doit aiguillonner son interlocuteur pour éviter qu'il puisse s'enliser dans des

digressions inutiles. Et, comme on pouvait s'y attendre, elle joue son rôle de manière on ne pourrait plus despotique. [...] Mirzoza s'arroge le droit d'enlever et de passer la parole. [...] Le meilleur conteur est celui qui arrive à lui donner envie de dormir. [...] Inversement, si l'histoire n'est pas attachante, si on s'attarde longuement sur des détails inutiles, la favorite ne marchandant guère ses réprimandes ironiques. [...] Il existe, toutefois, une autre retombée intéressante du fait que Mirzoza prend des libertés avec ses quatre conteurs : c'est qu'elle se sent autorisée à intervenir dans la narration à son gré, c'est-à-dire à tout moment. Ainsi, il peut arriver qu'elle coupe la parole au narrateur en terminant à sa place les phrases qu'il avait commencées. Cela se doit notamment à la prévisibilité de l'histoire qu'on lui raconte et qui finit donc par l'ennuyer, d'où s'ensuit le désir de conclure à la hâte une narration dont elle s'est lassée³⁰.

- 20 Quel que soit le but de la narration (à savoir, maintenir vif l'intérêt tout comme faire endormir quelqu'un), on se dirait alors autorisé à supposer que les « gardiennes » du conte recèlent un véritable but. Car, qu'elles soient ou non les destinataires officielles, peut-être veillent-elles, de par les interventions, à ce que le texte ne s'enlise pas davantage dans la banalité, quitte à devenir si peu intéressant qu'il perd sa raison d'être ?
- 21 La nature et la construction des répliques du sultan Schah-Baham et de sa favorite du *Sopha* de Crébillon fils nous paraissent pouvoir soutenir cette thèse. Le cadre peut être décrit de manière synthétique comme il suit : le sultan Schah-Baham, neveu de Schahriar et de Shéhérazade, s'ennuie. Il adore les contes de sa grand-mère, il les connaît pourtant par cœur et, de plus, il n'est pas un bon conteur. Par conséquent, il ordonne qu'un de ses sujets l'amuse en lui faisant de nouveaux contes. C'est donc au tour du courtisan Amanzéi de raconter son histoire de métempsycose : son âme ayant erré de sofa en sofa, il raconte au sultan et à la sultane-reine les exploits amoureux auxquels il a assisté malgré lui. Le destinataire du conte est donc Schah-Baham, alors que la sultane-reine semble n'écouter que parce qu'elle se doit de partager les distractions de son époux. Et pourtant, si Crébillon construit son histoire par une suite considérable de réflexions des personnages du récit-cadre sur ce qui arrive dans le récit d'Amanzéi, il s'agit pour le plus souvent d'interruptions de Schah-Baham – qui voudrait presque se construire le conte à sa manière – ou bien de brèves discussions entre lui et la sultane, lorsque ce qui est raconté pourrait avoir des analogies avec leur vie personnelle. Pour le restant, la sultane ne se mêle pas trop à la narration, sauf lorsqu'elle ne semble pas pouvoir endurer le manque de logique des requêtes que Schah-Baham exprime à Amanzéi. Le cas échéant, elle intervient pour expliquer à son époux les motivations qui amènent le conteur à assumer telle ou telle autre attitude face à la gestion de son histoire. Toute embêtée qu'elle puisse se montrer, aussi despotique³¹, tranchante et agacée que la Mirzoza de *l'Oiseau blanc*, elle ne refuse pas pour autant de donner ce qu'on aimerait définir ironiquement comme des « modes d'emploi » du conte. Si on les considère l'une après l'autre, ses répliques pourraient constituer un précis de la poétique du conte oriental³². Nous sommes enclins à penser que, si jusqu'ici les interventions des femmes du récit-cadre avaient le but de ne pas permettre au conteur d'enliser sa narration dans les pièges de la banalité qui ennuie, dans *Le Sopha* ce genre de souci étant désormais comme évident, est confié aux répliques d'un sultan docile et d'esprit borné (mais on ne pourrait plus avisé sur la valeur de la fiction). Finalement la sultane est libre de n'intervenir que pour donner le dessous de cette exigence de détourner les pièges de la banalité. Il faut rester à l'intérieur de certaines balises qui font que le texte possède les traits adéquats pour

pouvoir l'inclure dans le genre du conte. C'est pourquoi il nous semble que son enseignement le plus raffiné est de rappeler au sultan - tout comme au lecteur réel - que lorsqu'on fait un conte il faut non seulement quelqu'un qui l'écoute, mais aussi quelqu'un qui accepte de l'écouter même si le contenu de l'histoire est invraisemblable : « Un sophia ! s'écria le Sultan. Allons, cela ne se peut pas ! Me prenez-vous pour une autruche, de me faire de ces contes-là ? [...] Hé bien ! [répondit la Sultane] écoutez Amanzéi et ne le croyez pas³³ ». Car, comme l'écrivait Georges Blin, « il n'y a point d'illusion de la réalité, mais d'un côté une illusion qui ne trompe personne, et de l'autre la réalité ; le roman est fondé sur un pacte de mauvaise foi [...]. Chacun ici, auteur ou lecteur, fait semblant³⁴ ».

Hypothèses interprétatives sur la valeur des interventions dans la narration des personnages du récit-cadre

- 22 Je dirais pour conclure que, encore une fois, dans les contes français à la mode orientale, les stéréotypes du récit-cadre dérivent directement de la tradition des recueils de contes oraux³⁵. Les figures de la conteuse tout comme celle de la femme qui est présente à la narration sans en être pour autant la destinataire officielle, évoluent à partir du recueil de Galland pour continuer dans la vogue des *Nuits* tout au long du XVIII^e siècle. Si Shéhérazade était devenue simple conteuse à ressort des pouvoirs salvateurs de la fiction, les femmes « auditrices » nous semblent plutôt endiguer par leurs interventions le courant qui amènerait les contes orientaux à devenir de la simple *Trivial littérature*, en raison du succès énorme que ce genre a connu à l'époque des Lumières. Elles éviteraient donc ce que Galland, dans une lettre à Huet, affirmait être arrivé aux contes de fées : « que l'on publia ces années dernières avec tant de profusion, qu'il semble enfin que l'on en soit rebuté³⁶ ».
- 23 Alors, cette distorsion du schéma habituellement suivi du couple conteur-auditeur, serait également fonctionnelle à l'éclatement du moule des *Mille et une nuits* qui lui a donné le jour, éclatement nécessaire dans le but de rendre la tradition orientale du conte français perméable, et par conséquent utile, à la quête philosophique du siècle. Parce que, comme nous le rappelle Pierre Hartmann :
- lorsque le texte philosophique se coule dans un moule littéraire préformé, lorsqu'il épouse sans réflexion des formes convenues, [...] le message qu'il délivre vient à se brouiller [...]. La « littérisation » du philosophique et la « fictionnalisation » du discours théorique sont des opérations [...] risquées [qui] ne produisent [...] leurs plus riches effets de sens que lorsqu'elles participent soit d'un dynamitage délibéré des modèles littéraires [...], soit d'une dynamique inventive apte à renouveler les figures sur lesquelles elles prennent appui³⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- ARDENGI (Fulvia), « Les gardiens de la narration dans les “contes” de Diderot », *Strumenti Critici*, n°128, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 99-119.
- *Les « contes » de Diderot ou les ressorts des récits courts comme solution du paradoxe des Lumières* (thèse de doctorat), Università Ca' Foscari Venezia, 2010 [en ligne] <http://dspace.unive.it/handle/10579/973>
- BLIN (Georges), *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti, 1954
- CAZOTTE (Jacques), *Les mille et une fadaïses. Contes à dormir de bout. Ouvrage dans un goût très moderne, 1742*, édition numérisée par la BnF [en ligne sur Gallica] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302107345>.
- CHRAÏBI (Aboubakr), « *Les Mille et une nuits* » en partage, Arles, Actes Sud, coll. « Hommes et sociétés », 2004.
- CRÉBILLON FILS, *Le Sopha* (1742), Paris, Desjonquères, 1984.
- DIDEROT (Denis), *Contes et romans*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 ;
- Correspondance inédite, t. II, A. Babelon (éd.), Paris, Gallimard, 1931 ;
- *L'Oiseau blanc : conte bleu* (1778), Gloucester, Dodo Press, 2009.
- GAI (Bianca), « Il sonno del sultano. Riscrittura delle *Mille et une nuits* nei contes exotiques settecenteschi », *Between*, 1.2 (2011) [en ligne] <http://www.Between-journal.it/>
- GALLAND (Antoine), *Les Mille et une nuits*, J.-P. Sermain, A. Chraïbi (éds.), Flammarion, Paris, 2004.
- HAMILTON (Antoine), *Histoire de Fleur d'Épine*, dans *Œuvres du Comte Antoine Hamilton*, Paris, Renouard, 1812, vol. II ;
- *Les Quatre Facardins*, Paris, J.-Fr Josse, 1730, édition numérisée par la BnF [en ligne sur Gallica] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30572531t>.
- HAMILTON (Antoine), LEWIS (Matthew Gregory), *I quattro Facardins, racconto orientale* (introduzione e traduzione a cura di Chetro De Carolis), Roma, Bulzoni, 2008;
- *The Four Facardins, a fairy tale*, London, Lutetian society, 1899.
- HARTMANN (Pierre), *Diderot : la figuration du philosophe*, Paris, J. Corti, 2003.
- Œuvres du Comte Antoine Hamilton*, Paris, Renouard, 1812, vol. II.
- PERRIN (Jean-François), « Les transformations du conte-cadre des *Mille et une nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 104, 2004, p. 45-58.
- SERMAIN (Jean-Paul), *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 ;
- *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

NOTES

1. Crébillon fils, *Le Sopha* (1742), Paris, Desjonquères, 1984, p. 43.
2. Denis Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, dans *Contes et romans*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 499.
3. Sur ce point nous renvoyons, de manière évidente, à Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 406 : « Le langage a une fonction de médiateur non parce qu'il persuade, mais parce qu'il opère un transfert dans un univers intermédiaire entre nous et le réel [...]. Si le réel est toujours conflictuel, on peut mettre en commun l'univers de la fiction, s'y rencontrer, s'y retrouver. »
4. *Ibid.* : « Cette fonction [de relation dialectique] attribuée aux contes et à leur échange [...] reste vague parce que *Les Mille et une nuits* ne décrivent pas les réactions de Schahriar. »
5. Aboubakr Chraïbi, « *Les Mille et une nuits* » en partage, Arles, Actes Sud, 2004, p. 102.
6. Sur la relation entre les puissances du discours fictif de métamorphoser la réalité du monde du sujet, voir par exemple l'efficace commentaire dressé par J.-P. Sermain dans *Métafictions*, *op. cit.*, pp. 403-407.
7. Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 197. Voir aussi Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, *op. cit.*, p. 405 : « [Shéhérazade] ne cherche pas à détourner le sultan de sa folie en lui montrant qu'il a tort, en lui peignant des femmes vertueuses. [Ses contes] ont pour ambition d'attacher l'attention de Schahriar. C'est-à-dire de le détacher de la scène primitive [de la trahison de son épouse, scène] sans cesse réactivée dans la séquence du sexe et de la mort. La tâche de Schéhérazade est de faire accéder Schahriar à la représentation. Elle se sert d'histoires fictives pour l'amener à en adopter la logique de mise à distance, de maîtrise, d'éloignement. »
8. D'une manière synthétique, nous pensons à l'ensemble des productions qui renvoient, souvent d'après le titre même, aux *Mille et une nuits* tout au long du XVIII^e siècle : les *Mille et un jours* (1710-1712) de Péti de la Croix ; les *Mille et un quarts d'heure, contes tartares* (1715) de Guellette, suivis des *Heures* (1733) et des *Soirées* (1749) ; les *Mille et une faveurs* (1716), de Moncrif ; les *Mille et une folies* (1771) de Nougaret. Mais la figure de l'Orient est aussi le moule, d'après les *Lettres Persanes*, de maints contes philosophiques, tels, pour ne citer que les plus célèbres, *Zadig* de Voltaire ou *Les bijoux indiscrets* de Diderot.
9. Voir Jean-François Perrin, « Les contes d'Hamilton : une lecture ironique des *Mille et une nuits* à l'aube du XVIII^e siècle », in A. Chraïbi, « *Les Mille et une nuits* » en partage, *op. cit.*, p. 276.
10. Il s'agit de : *Le Bélier, ou Conte de la Nymphé Alie, Histoire de Fleur d'Epine, Les Quatre Facardins, Zéneyde et l'Enchanteur Faustus*.
11. Voir Chetro De Carolis, qui, dans l'introduction à sa traduction italienne des *Quatre Facardins*, montre comme l'originalité de l'œuvre d'Hamilton s'appuie sur le fait qu'il a été le premier à créer des contes orientaux avec une intention parodique, opérant sur différents niveaux du texte (voir A. Hamilton, M. G. Lewis, *I quattro Facardins, racconto orientale*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 9 et s.).
12. Jean-François Perrin, « Les transformations du conte-cadre des *Mille et une nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 104 (2004), 1, p. 55.
13. *Œuvres du Comte Antoine Hamilton*, Paris, Renouard, 1812, vol. II, p. 1.
14. Il s'agit au total de trois interventions de Dinarzade, sur les cinq endroits du texte où le récit du prince de Trébizonde est interrompu par les personnages du récit-cadre (les deux autres interruptions relevant de la seule responsabilité du sultan).
15. Antoine Hamilton, *Les Quatre Facardins*, Paris, J.-Fr Josse, 1730, édition numérisée par la BnF [en ligne sur Gallica] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30572531>, p. 322.
16. *Ibid.*

17. Voir, par exemple, l'extrait que nous avons déjà cité de l'incipit de *l'Histoire de Fleur d'Epine* : « L'histoire que vous venez de [...] conter [au sultan] est si misérable, qu'il n'a fait que **bâiller**, et moi aussi ». Dans *Les quatre Facardins*, on signale l'intervention suivante : « on vous demande le récit de vos aventures particulières, que vous auriez dû conter très succinctement dans la conjoncture où nous sommes, et, au lieu de cela, vous nous venez conter celles d'un autre, avec des circonstances aussi frivoles, qu'elles sont **ennuyeuses** » (p. 322 de l'édition numérisée par Gallica ; voir Bibliographie ; il est en de même pour les citations qui vont suivre dans le texte). Les caractères gras sont de nous.

18. Antoine Hamilton, *Les Quatre Facardins*, *op. cit.*, p. 322.

19. *Ibid.*, p. 349.

20. A. Hamilton, M. G. Lewis, *The Four Facardins, a fairy tale*, London, Lutetian society, 1899, p. 113.

21. Voir, *ibid.*, p. 136 : “However Dinarzade begging with tears that the Prince might be suffered to get to the end of his long-winded story”.

22. Jacques Cazotte, *Les mille et une fadaïses* (1742), p. 7.

23. Sur ce sujet, nous renvoyons à l'article de Bianca Gai qui explore ce trait des contes orientaux en s'appuyant surtout sur la comparaison entre *Le Sopha* de Crébillon fils et *l'Oiseau blanc* de Diderot ; voir Bianca Gai, « Il sonnodelsultano. Riscrittura delle *Mille et une nuits* nei contes esotiques settecenteschi », *Between*, 1.2 (2011).

24. On retrouve cette suggestion dans les *Bijoux indiscrets* : « Mangogul sourit, et se déterminait sur-le-champ à visiter quelques-unes de ces vaporeuses. Il alla droit chez Salica. Il la trouva couchée, la gorge découverte, les yeux allumés, la tête échevelée, et à son chevet le petit médecin bègue et bossu Farfadi, qui lui faisait des contes. Cependant elle allongeait un bras, puis un autre, bâillait, soupirait, se portait la main sur le front et s'écriait douloureusement : « Ahi... Je n'en puis plus... Ouvrez les fenêtres... Donnez-moi de l'air... Je n'en puis plus ; je me meurs... » (Denis Diderot, *Contes et romans*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 72).

25. Denis Diderot, *Correspondance inédite*, A. Babelon (éd.), Paris, Gallimard, 1931, t. II, p. 271.

26. Cité dans Fulvia Ardenghi, *Les « contes » de Diderot ou les ressorts des récits courts comme solution du paradoxe des Lumières* (thèse de doctorat), Università Ca' Foscari Venezia, 2010, pp. 66-67.

27. Jacques Cazotte, *op. cit.*, p. 9.

28. *Ibid.*, p. 10.

29. Fulvia Ardenghi, *Les « contes » de Diderot ou les ressorts des récits courts comme solution du paradoxe des Lumières*, *op. cit.*, p. 64.

30. Fulvia Ardenghi, « Les gardiens de la narration dans les “contes” de Diderot », *StrumentiCritici*, n°128, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 102-105.

31. Voir comme elle est loin de craindre une réaction cruelle de la part du sultan : « -Votre colère ne m'effraie point, répondit la Sultane », ou encore, en s'adressant à Amanzéi : « Le Sultan a tort de vouloir que, dans l'endroit où vous êtes, vous marchiez si rapidement [...] - Le Sultan a tort, dit Schah-Baham, cela est bientôt dit ! », Crébillon fils, *op. cit.*, respectivement p. 224 et p. 284.

32. Nous estimons particulièrement intéressantes les réflexions sur ce qui fait qu'un conte puisse atteindre le degré d'intérêt qui le définit en tant que genre littéraire, voir p. 242 et suiv.

33. Crébillon fils, *op. cit.*, pp. 42-43.

34. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti, 1954, p. 6 et suiv.

35. Nous nous autorisons ici l'emploi presque inanalysé du terme « oral/oraux » parce que nous avons proposé dès le début du texte une sorte de correspondance entre les couples conteurs/narrateurs et auditeurs/lecteurs, suivant la suggestion du célèbre incipit de *Ceci n'est pas un conte* de Diderot, qui met en place les mots « auditeur » et « lecteur » comme s'ils étaient des synonymes. Il n'en reste pas moins que la notion d'oralité transposée dans un texte écrit ne peut pas se passer d'une démarche méthodologique plus nette. Nous nous limitons à rappeler ici les notions d'énonciation écrite et parlée, selon la définition de Benveniste : « Il faudrait [...]

distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer » (*Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 88). Il s'ensuit que, dans la structure d'un récit enchâssé, comme dans les *Nuits*, tous ces aspects font l'expérience d'une sorte de mise en abyme et donnent presque lieu à des doubles.

36. Voir Jean-Paul Sermain, dans son édition d'Antoine Galland, *Les Mille et une nuits*, vol. I, p. 440.

37. Pierre Hartmann, *Diderot ou la figuration du philosophe*, Paris, J. Corti, 2003, pp. 53-54.

RÉSUMÉS

Shéhérazade est celle qui sauve le monde en le réinventant, grâce à la narration. Mais le monde n'étant pas un, comme Fontenelle nous l'enseigne, les philosophes veulent faire face à une pluralité des mondes. Le dialogue avec l'Autre devient alors la clé de voûte de maints textes, où le lecteur-auditeur fait irruption, question de capturer l'intérêt du public réel. Or, dans les contes français à la mode orientale il arrive parfois que le personnage prenant directement la parole à l'intérieur du texte soit une deuxième femme du récit-cadre. Souvent, il ne s'agit même pas de la destinataire du conte. Nous nous proposons d'étudier les implications expressives et fonctionnelles de cette rencontre entre la femme orientale et le rôle du lecteur par l'analyse de ses interventions métadiégétiques. Afin de montrer comment la métamorphose du rôle de la seconde femme permet aux contes orientaux de sortir de la vogue de la fruste répétition du modèle et de devenir véritables textes littéraires en mesure d'investiguer philosophiquement le monde. Nous analyserons dans ce but les cinq contes suivants : *Fleur d'Épine* et *Les quatre Facardins* d'Antoine Hamilton, y compris la seconde partie des *Quatre Facardins* rédigée par M.-J. Lewis ; *Les Mille et une fadaïses* de Cazotte ; *Le Sopha* de Crébillon fils et *l'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot.

Scheherazade saves the world by reinventing it through the power of narration. But since the world is not one, as we learn from Fontenelle, it is the philosophers' aim to address a plurality of worlds. The dialogue with the Other thus becomes the cornerstone of a number of texts in which the internal narratee intervenes in order to capture the attention of the real public. In the French "oriental tales", it is sometimes the case that the character who takes the floor in the text is a second woman from the frame story. Often, she is not even the target of the original narration. The purpose of the paper is to study the result of this meeting between the *femme orientale* and the role of the reader through the analysis of her metadiegetic interventions. The aim is to show how the transformation of the role of the second women allows to "oriental tales" out of vogue of the crude repetition of the model and become true literary texts philosophically able to investigate the world. We will analyze in this purpose the following five tales: *Fleur d'Épine* and *the Four Facardins* by Antoine Hamilton, including the second part of *the Four Facardins* written by M.-J. Lewis ; *Les Mille et unefadaïses* by Cazotte ; *Le Sophaby* Crébillonfils and *Oiseau blanc, conte bleu* by Diderot.

AUTEUR

FULVIA ARDENGHI

Chargée de cours de littérature française à l'Université de Trieste depuis 2012, Fulvia Ardenghi explore, depuis sa thèse de doctorat portant sur les contes de Diderot, les questions du franchissement des seuils narratifs dans les textes brefs de la littérature française du XVIII^e siècle. Membre de la Société Universitaire d'Études de Langues et Littérature Française (SUSLLF), elle collabore à la revue d'études postcoloniales *Il Tolomeo* de l'Université de Venise en tant que secrétaire de rédaction. Elle a également approfondi le langage en représentation dans la littérature du XX^e siècle, à partir de la rédaction de son mémoire de maîtrise sur Queneau, sous le guide du professeur Stefano Agosti.