



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

2 | 2005

Le Conte oriental

L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle

Le conte oriental

Jean-François Perrin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/101>

DOI : [10.4000/feeries.101](https://doi.org/10.4000/feeries.101)

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2005

Pagination : 9-27

ISBN : 2-84310062-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle », *Féeries* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 29 mars 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/101> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.101>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle

Le conte oriental

Jean-François Perrin

- 1 L'ASSIMILATION DE LA MATIÈRE D'ORIENT est un aspect déterminant de l'histoire de la littérature française depuis le moyen âge jusqu'à nos jours ; les synthèses déjà anciennes de Pierre Martino¹ et de Marie-Louise Dufrenoy² l'ont démontré pour l'âge classique. Cependant, et en dépit du développement des études contemporaines sur le conte merveilleux, le conte oriental français du XVIII^e siècle, tel qu'il est issu des *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland, n'a pas fait l'objet d'analyses d'ensemble récentes³, alors qu'il est probablement la composante la plus dynamique de la production du siècle en matière de contes ; il demeure donc pour bonne part un objet à interroger, sinon à (re) construire en fonction de problématiques critiques nouvelles, que ce soit dans son articulation à l'orientalisme savant de l'époque, dans ses caractéristiques génériques, dans ses enjeux esthétiques et idéologiques, ou encore dans son rayonnement international et sa postérité : c'est à cette recherche que les études réunies dans la présente livraison de *Féeries* voudraient contribuer.
- 2 Au XVII^e siècle, dans l'un des premiers essais de définition du genre romanesque : la *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans* (1670), Pierre-Daniel Huet donnait comme exemplaire du génie fabulateur humain, un Orient bien délimité : « Quand je dis les Orientaux, j'entends les Égyptiens, les Arabes, les Perses, les Indiens et les Syriens⁴ » ; c'est (avec quelques extensions) cette compréhension restreinte du concept d'Orient qui définit encore l'aire géographique et culturelle concernée par les « histoires orientales » des conteurs du XVIII^e siècle, Galland définissant d'ailleurs plutôt l'Orient par la religion : « sous le nom des Orientaux, je ne comprends pas seulement les Arabes et les Persans, mais encore les Turcs et les Tartares, et presque tous les peuples de l'Asie jusques à la Chine, Mahométans et païens ou idolâtres⁵ ». En réalité, c'est une certaine idée de l'Islam et de son rayonnement qui domine globalement la géographie culturelle des *Contes arabes* et de leurs imitations (même si Bignon dans les *Aventures d'Abdalla*, essaye d'approcher superficiellement certains aspects de l'hindouisme) ; et

cela en dépit de réalités par ailleurs connues, puisque l'image islamisée que présentent par exemple de la Chine l'*Histoire de Camaralzaman* chez Galland, l'*Histoire du prince Calaf* chez Pétis, ou les *Contes chinois* de Gueullette, contredit le savoir documenté qu'on possède depuis le xvii^e siècle⁶ de la civilisation confucéenne.

- 3 C'est peut-être aussi que le lecteur occidental de cette époque aime à reconnaître dans les récits exotiques et merveilleux venus du monde arabo-musulman, une matière à certains égards étrangement proche : Galland y songe l'année de la publication des premiers volumes des *Mille et Une Nuits*, en méditant sur les transferts culturels liés aux croisades : « ils (les contes) sont assez anciens écrit-il à Gisbert Cuper, et la communication qu'il y a eu de ces pays avec le Levant du temps des croisades fait que les auteurs de Vieux romans en ont tiré beaucoup de choses⁷ ». On ne pense guère différemment au *Journal des savants*, dont le rédacteur observe en rendant compte des deux premiers tomes des *Nuits* : « la conformité qui se trouve entre quelques-uns de ces contes et ceux que nous lisons dans les ouvrages de nos auteurs européens, nous porterait à croire que ce livre arabe ne leur a pas été entièrement inconnu⁸ ». Leurs intuitions étaient justes et la diffusion des récits orientaux d'origine indo-persane (le *Syntipas* – ie. les *Sept Vizirs* –, *Kalila et Dimna*, les *Contes du perroquet*, etc.) dans la littérature européenne jusqu'à l'âge classique et au-delà, est aujourd'hui bien documentée, qu'il s'agisse des recueils d'*exempla* ou des fabliaux, de Boccace ou de Chaucer, de l'*Arioste* ou de La Fontaine, etc.⁹ L'invention des *Contes arabes* par Galland révèle sans doute une sorte de coagulation à l'époque considérée, de tout un faisceau de récits en circulation qui trouvent, avec cette traduction, leur formule moderne. « L'arabesque antiquité » dont se moque Antoine Hamilton dans l'un des prologues de ses fameuses imitations parodiques de Galland, peut alors se lire sérieusement comme alternative explicite aux « antiquités gauloises » dont s'autorisaient Perrault et Mlle Lhéritier, pour publier des contes présentés comme tout aussi bien inventés et largement plus honnêtes que les fables milésiennes¹⁰ : dans leurs préfaces d'ailleurs, Galland et Pétis de La Croix ne se bornent pas à souligner la supériorité d'inventivité et de propos de leur matière vis-à-vis des contes de fées et des fictions d'Occident, mais prétendent également rivaliser avec les récits de voyage et la littérature savante sur les plans documentaire et culturel¹¹. Tel est du moins l'affichage, à quoi l'on n'est évidemment pas forcé de réduire la portée du genre, j'y reviendrai.
- 4 Auparavant, il faut dire un mot du contexte dans lequel interviennent ces traductions et leur imitations presque immédiates par l'abbé Bignon puis par Gueullette. Je ne m'attarde pas sur l'émergence reconnue d'une coloration, voire d'une thématique orientalisante, au théâtre et dans le roman de la seconde moitié du xvii^e siècle, de *L'illustre Bassa* à *Zaïde*, de *Bajazet* au *Bourgeois gentilhomme* ; au-delà des œuvres phares, il faut également retenir un contexte général de merveilleux oriental « baroque » inspiré de la *Jérusalem délivrée* ou du *Roland furieux*, dont les scénarios et les climats inspirent les fêtes royales et le théâtre lyrique¹². Dans un autre registre, l'influence des récits de voyage en Inde, au Siam, en Perse, au Levant, etc., qui circulent dès la seconde moitié du xvii^e siècle, est également devenue un élément familier de nos approches critiques : Tavernier, Bernier, Chardin, Thévenot, les *Lettres édifiantes*, Tournefort, toute cette documentation va nourrir le xviii^e siècle, qui la compile et la réédite. On connaît également l'immense influence de la somme de Barthelemy d'Herbelot, achevée et publiée par Galland en 1697 : « le monde savant dans son ensemble, écrit ainsi Francis

Richard, ne se familiarisera, jusqu'au début du xix^e siècle, avec la pensée et l'histoire du monde musulman, que grâce à la *Bibliothèque orientale*¹³ ».

- 5 Outre cela on doit relever l'intense travail de traduction qui s'est poursuivi à l'égard des cultures du Levant, à travers l'activité de l'école des Jeunes de langue de Constantinople. Créée par Colbert en 1669 dans le cadre du développement des relations commerciales et diplomatiques françaises avec l'Orient¹⁴, destinée principalement à l'apprentissage des langues turque, arabe, persane, elle forme des dynasties de traducteurs spécialisés pour la diplomatie, avant d'être relayée en 1795 par l'école des langues orientales. Ce sont plus de 600 traductions du turc, de l'arabe, du persan, la plupart restées inédites, qui sont réalisées-là, parmi lesquelles plus de 120 traductions d'ouvrages turcs réalisées entre 1730 et 1750¹⁵. Parmi celles-ci, une majorité d'ouvrages historiques, militaires, diplomatiques, biographiques, mais aussi vingt-huit traductions de contes et d'histoires fabuleuses réalisées entre 1731 et 1753. On remarque, souligne Annie Berthier, « que c'est après la parution des *Mille et Un Jours* de Pétis de La Croix que l'on traduit à Constantinople, d'après des textes turcs, les mêmes contes¹⁶ ». Toute cette matière, une fois traduite, était envoyée en France et enregistrée à la Bibliothèque du Roi. Le *Mercure* d'octobre 1732 publie d'ailleurs une liste de dix traductions réalisées durant l'année écoulée, parmi lesquelles on trouve trois contes ou histoires fabuleuses. On n'a pas encore de travaux sur la consultation d'époque de ces traductions ; en revanche, l'étude de leur utilisation par certains conteurs semble s'annoncer comme un domaine de recherche instructif, ainsi que le montrent dans la présente livraison de *Féeries*, les études de Julie Boch et Raymonde Robert.
- 6 C'est sous la direction de l'abbé Jean-Paul Bignon que la Bibliothèque du Roi, du cabinet d'érudit qu'elle était restée depuis le xvii^e siècle, se transforme à partir de 1718 en une institution publique : « la première bibliothèque du monde, écrit Françoise Bléchet, et le premier des établissements culturels, modèle copié ensuite par les pays voisins¹⁷ ». Bignon, également chargé des Académies, directeur de la librairie, chef de la censure, conseiller d'État, président du comité de rédaction du *Journal des savants*, est un proche de la famille Pétis de La Croix ; il est par ailleurs un ami de Galland, lequel avait été bibliothécaire de son oncle. Sous son impulsion, la bibliothèque s'ouvre à tous les savants de toutes les nations, activité pour laquelle Bignon recrute un personnel fixe et compétent, et notamment des traducteurs, dont cinq pour les langues orientales ; sous son administration les collections doublent, le fonds oriental s'accroît, un fonds chinois se constitue, un premier inventaire des manuscrits orientaux de la bibliothèque est publié en 1739 ; ainsi se constitue une communauté de traducteurs savants et un remarquable instrument de travail au service des langues et des cultures d'Orient : « tout au long du siècle, écrit Françoise Bléchet, ce sont les mêmes hommes qui enseignent les langues orientales au Collège royal, sont membres des Académies des Inscriptions et Belles Lettres, et interprètes à la Bibliothèque du Roi¹⁸ ».
- 7 Le rappel de ce contexte montre que ce n'est pas un hasard sans doute, si ce sont précisément deux grands savants orientalistes et l'administrateur de la bibliothèque du roi, qui jettent les bases du conte oriental à la française entre 1704 (premier volume de Galland) et 1710-1712 (*Les Mille et Un Jours* puis *Les Aventures d'Abdalla*) ; tous trois insistent dans leurs avertissements, sur la riche expérience de l'Autre qu'offre le genre qu'ils promeuvent : inventant un style inédit de vulgarisation, ils visent à provoquer une lecture intelligente (ou simplement culturellement curieuse) de cette sorte

d'histoires. Chez Galland, l'accent est mis sur les mœurs et les coutumes arabes ; Pétis prétend élargir la palette des pays visités et fournir des ouvertures plus approfondies sur la théologie ; Bignon ouvre sur l'espace de l'Inde et prétend affiner encore l'approche des religions. Quant à la *Bibliothèque orientale*, outre sa dimension documentaire, elle constituait aussi pour les écrivains un extraordinaire réservoir d'anecdotes et de canevas. Galland le relevait d'ailleurs au passage, dans une préface soulignant la richesse de cette encyclopédie où coexistent théologie, philosophie, physique, mathématique, histoire profane et religieuse, rhétorique, grammaire, poésie, « et tant d'autres livres de fables morales, de collections de proverbes, de sentences ou maximes, de paroles remarquables et de bons mots, de contes divertissants et d'histoires fabuleuses que nous appelons romans ». Thomas-Simon Gueullette qui n'a rien d'un savant, même amateur, mais qui est un magistrat éclairé aimant et sachant travailler, y puisera ses notes nombreuses et une bonne part de sa documentation (y compris narrative)¹⁹, fournissant ainsi à son public une information assez fiable quoique de seconde main (mais on sait que Galland lui-même puise parfois dans son journal, ses travaux savants, voire chez d'Herbelot)²⁰. Il le peut (et bien d'autres avec lui)²¹, parce que c'est la mode certes, mais aussi que la documentation est accessible, ce qui montre combien l'histoire du genre est liée à celle des connaissances sur l'Orient, ainsi qu'à celle de leur diffusion vers un public plus large que celui des savants. C'est bien ce qu'avait recherché Galland.

- 8 Ce qu'il a recherché aussi, d'un point de vue à la fois esthétique et moral, ce sont un style et une langue. Il ne les a pas forgés de toutes pièces : l'une des réussites du conte de fées façon Perrault ou Mme d'Aulnoy, est sans doute d'avoir osé faire œuvre d'une matière confinée jusque-là hors de la langue écrite, en français du moins. Les conteurs modernes ont donc trouvé le « tour naturel », le « style simple », qui est au fond celui de la conversation classique, lequel fut adapté par Galland pour transmettre une civilisation dans le respect de son altérité, mais dans la visée d'une certaine idée classique de l'humain. Ce travail littéraire a été étudié à travers une comparaison rigoureuse avec les textes arabes, par Sylvette Larzul : en restant plus globalement fidèle à son texte que l'esprit général de la traduction à son époque n'y incitait, surtout en ce domaine peu considéré des Lettres qu'est le conte, Galland a fabriqué une langue et un style de l'Orient merveilleux qui élargit la palette du vocabulaire et des tournures disponibles dans la langue classique, sans sortir des bienséances et de l'horizon de compréhension moyenne du lecteur. Il a simplifié, raccourci, adapté les séquences descriptives, par exemple ; il a trouvé des compromis supportables pour faire saisir l'architecture de l'Ailleurs à partir de celle des palais royaux français ; il a cherché les tours et les ellipses pour dire la sexualité sans choquer ; il a pratiqué l'insertion des paraphrases explicatives qui maintiennent le ton de l'original tout en facilitant l'assimilation inconsciente de la matière par le lecteur ; il a ainsi constitué une langue dans la langue, perfectionnée au fur et à mesure de ses traductions jusqu'au point où, selon Sylvette Larzul, c'est moins d'une traduction qu'il faudrait parler dans son cas, que d'une récréation fondée sur l'imitation²². Certains contes notamment, comme *Aladdin*, sont moins traduits que réinventés à partir des canevas notés dans son journal d'après les histoires que lui racontait le maronite Hanna chez le voyageur Paul Lucas. Ce sont ceux qu'il a rendus universels²³ (voir dans ce numéro l'étude de Margaret Sironval).
- 9 Ainsi faisant, Galland a inventé un genre que ses imitateurs allaient contribuer à fixer et qu'on peut essayer de définir. Mais d'abord, l'expression « conte oriental » est-elle

attestée à l'époque concernée ? Huet par exemple, théorise plutôt un trait de culture qu'il ne définit un genre :

tous ces peuples ont l'esprit poétique, fertile en inventions et en fictions : tous leurs discours sont figurés ; ils ne s'expliquent que par allégories ; leur théologie, leur philosophie et principalement leur politique et leur morale sont toutes enveloppées sous des fables et des paraboles [...] L'on dit que la grande place d'Ispahan ne manque jamais de bateleurs qui ne divertissent le peuple [...] qu'en leur faisant des récits fabuleux et des contes romanesques²⁴.

- 10 Dans l'Avertissement des *Sultanes de Guzarate, contes mogols* (1732), Gueullette reprend le thème en l'associant à la notion d'« histoires orientales » (déjà utilisée en 1712 par Bignon dans l'Avertissement des *Aventures d'Abdalla*)²⁵, elles-mêmes paraphrasées en « fables » et « aventures » :

le fonds des histoires orientales est si ample, les fables qu'elles admettent sont en si grand nombre, et elles prêtent des aventures si étonnantes [...], que plusieurs de nos auteurs romanciers n'ont pas dédaigné de puiser dans ces sources, alors très peu connues, des histoires dont quelquefois même ils n'ont fait que changer les noms.

- 11 Pétis pour sa part, spécifie ses « contes » comme « persans », et si Galland évoque les « contes orientaux », dans l'Avertissement du tome III des *Nuits*²⁶, le sous-titre du recueil est « contes arabes ». Il semble que l'idée de promotion du titre *Contes orientaux* revienne à Caylus en 1743 ; ses prédécesseurs ont préféré jouer une certaine oscillation générique : fables, histoire(s), contes, aventures, romans, etc., doublée de particularisations nationales diverses : contes arabes, persans, tartares, chinois, mogols, indiens, etc.
- 12 L'approche lexicale n'épuise évidemment pas la question et l'analyse littéraire procure des traits définitoires plus consistants. Ainsi, alors que le procédé de l'encadrement ne joue qu'un rôle délimité dans le conte de fées – surtout comme générateur de récits eux-mêmes emboîtés les uns dans les autres (sauf chez Mme d'Aulnoy dans une certaine mesure)²⁷, ce trait constitue en revanche une détermination générique marquée du « conte oriental ». Entre 1704 et 1724, trois grands recueils indo-persans de récits articulés par une histoire-cadre, en circulation sous diverses formes dans la littérature depuis le moyen âge, se trouvent traduits presque simultanément depuis l'arabe ou le turc dans la langue du français classique ; Galland traduit *Les Mille et Une Nuits*, Pétis de La Croix traduit une partie du recueil des *Quarante vizirs (Histoire de la Sultane de Perse et des vizirs, 1707)*²⁸, et Gueullette édite la traduction Galland des *Contes et Fables indiennes de Bidpai et de Lokman* (1724). On remarque que les trois recueils sont groupés par Lenglet-Dufresnoy dans la fameuse *Bibliothèque des romans* (1734), à l'article XI : « Contes de fées et autres contes merveilleux », à la suite des contes de fées, immédiatement après les contes d'Hamilton et avant l'ensemble des contes de Gueullette ; se succèdent ainsi l'*Histoire de la sultane de Perse*, les *Contes et Fables indiennes*, *Les Mille et Une Nuits*, auxquels s'ajoutent *Les Mille et Un Jours*. C'est bien la perception d'une cohérence qui s'inscrit-là. Du point de vue de l'histoire des traductions successives des textes, le lecteur du xviii^e siècle pouvait aussi percevoir une parenté entre l'histoire de la transmission des *Mille et Un Jours* donné pour traduit en persan par le pseudo Moclès avant de l'être en français par son ami Pétis²⁹, et celle de *Kelileh et Dimneh*, véritable matrice « selon les Orientaux », écrit Galland dans sa préface, d'un recueil progressivement augmenté au fil des traductions de la langue indienne (le *Pantchatantra*) en vieux « persien », puis en arabe, puis en persan moderne, enfin en

turc sous le titre de l'*Humaïoun nameh* : le *Livre impérial* – Galland précisant que cette version tirée du classique par excellence de la littérature turque, est supérieure à celle tirée du persan qui court en français depuis 1644 sous le titre de *La Conduite des rois* (que connaissait La Fontaine)³⁰. Quant aux *Mille et Une Nuits*, on sait que leur incipit les autorise des chroniques des anciens rois de Perse régnant des Indes jusqu'à la Chine.

- 13 Mais ce sont aussi trois formes fondamentales d'encadrement des récits qui arrivent ainsi dans le champ d'une prose narrative française à cette époque en plein chantier³¹, offrant une fonctionnalité intégrative particulièrement apte à mêler les genres et varier les contenus. Dans *Les Mille et Une Nuits*, le récit d'une histoire jugée extraordinaire par l'auditeur, est de nature à sauver la vie ou la liberté de qui la raconte ou de la victime potentielle : c'est vrai pour Scheherazade, comme pour bien des narrateurs de rencontre au long du recueil ; mais on trouve également dans le prologue un autre type de matrice consistant à échanger histoire contre histoire comme on oppose thèse à thèse : c'est le débat de Scheherazade et de son père. Cette argumentation par apologues interposés travaille ailleurs dans les *Nuits*, mais en position subordonnée ; en revanche, l'*Histoire de la sultane de Perse et des vizirs* amène cette forme classique du débat argumenté servi par contes et apologues : un fils unique de race royale étant injustement accusé par une sultane-épouse d'avoir voulu la violer, le roi son père ordonne sa mort mais de sages ministres viennent plaider la cause de la prudence, de la patience, etc. face aux arguments de la sultane. Ici encore, il est question de vie et de mort ; et comme dans les *Nuits*, il est également question de l'avenir du royaume : qu'il s'agisse de l'extermination des femmes de l'Empire ou de celle de l'unique descendant du trône, l'enjeu est fondamentalement éthique et politique ; c'est seulement le mode de traitement du débat impliqué qui varie.
- 14 Quant à la matrice narrative des *Contes et fables indiennes*, elle présente l'histoire de l'élaboration et de la transmission d'un traité de sagesse politique à l'usage des rois. Comme le dit Galland dans sa préface : « ce qu'il y a de merveilleux, c'est que sous ces fables égayées par un tissu d'autres fables, Bidpaï n'a pas seulement travaillé à l'instruction de son roi », mais de tous les autres monarques et plus généralement de ceux qui exercent le pouvoir³². Pour cela, il fallait, dit-il un peu plus haut, que cet enseignement fût indirect, afin de ne pas heurter par des maximes écrites l'amour propre royal, tandis que des conseils verbaux se seraient perdus dans la rumeur de cour. D'où le recours à l'élaboration narrative du propos. C'est ainsi qu'au bout d'une longue histoire de transmission, s'ouvre le chapitre premier illustrant la nécessité pour le monarque avisé d'ignorer l'avis des médisants, thèse illustrée par l'histoire de la façon dont la fourberie du « renard » Kelèleh conduit le lion à mettre à mort le bœuf qui ne lui voulait aucun mal, et ce malgré la prudence et la fidélité de ce dernier. Cette sorte de recueil trouve d'ailleurs sa forme dès le récit-cadre, où fables et contes illustrent des débats successifs sur la nécessité et la liberté, l'action et le non-agir, les avantages et les inconvénients de voyager, etc. Beaucoup des apologues (dans le dernier cas, celui des deux pigeons par exemple), sont connus en Occident depuis longtemps, mais la nouveauté, notamment par rapport à La Fontaine, est le caractère organique rétabli du recueil, qui développe dialogiquement un propos ordonné, selon une progression dialectique, à travers une série de débats qui concernent l'ensemble des questions morales, philosophiques et politiques. Cette forme polyphonique n'est pas du tout étrangère à la culture des honnêtes gens de l'âge classique : qu'on regarde du côté des recueils de nouvelles à la façon de Boccace ou du côté des traités de civilité dialogués comme *Le Courtisan* de Castiglione, par exemple. Néanmoins, ce qui sans

doute fait date, est la corrélation remarquable d'un goût contemporain pour les apologues, contes et fables orientaux, et la recherche d'une forme nouvelle d'association de la pensée et du récit dans la perspective de la (ré) formation du Prince (et/ou de tout lecteur) qui semble avoir été découverte avec la matière orientale d'origine indo-persane³³.

- 15 À cet égard, on peut observer dans le recueil extrêmement composite quant aux sources³⁴, de Gueullette : *Les Contes tartares* (1715), la très grande attention apportée à la cohérence et à l'intérêt dramatique du dialogue-cadre : chaque histoire, et quelquefois même de simples épisodes, sont commentés par le sultan d'un point de vue moral ou philosophique ; s'y développe également un débat entre l'auditeur et le conteur à propos de l'effet des histoires contées sur la mélancolie royale le conteur étant censé la calmer ou tout au moins la suspendre, quoique rapportant parfois des choses qui renforcent au contraire les obsessions royales (Scheherazade également raconte des histoires de tromperie fort proches de celle subie par Schariar, mais jamais le débat n'est thématiquement lié entre eux) ; il arrive aussi chez Gueullette que l'auditeur fasse des observations sur l'art du conteur, lui rappelle des séquences suspendues, voire prenne la parole lui-même pour illustrer telle maxime précédemment avancée, exactement comme cela se passe dans le prologue-cadre de Bidpai. Sans élever Gueullette plus haut qu'il n'y prétend lui-même, on peut affirmer que sur ce plan du dialogisme ouvert, il est bien supérieur à Pétis chez qui les débats n'ont guère de relief. Cette problématique de l'énonciation en récit-cadre reste en tout cas à étudier de fort près dans l'ensemble des recueils concernés, d'autant que depuis les *Nuits*, la figure du narrataire y dispose d'une autorité diégétique déterminante, sans commune mesure avec celle qui lui est consentie dans le conte de fées – autorité dont Crébillon saisira tout le potentiel pour inscrire dialogiquement une réflexion esthétique et morale sur l'art du récit, aussi profonde que profondément ironique.
- 16 Une autre voie encore inexplorée, consiste dans l'examen de ce que ces recueils reprennent ou rénovent des formules d'enchâssement narratif propres à leurs modèles orientaux. Dans ce champ, les analyses techniques de Todorov, Bremond, Pinault, Chraïbi, etc. sur l'art de la construction dans *Les Mille et Une Nuits* et les recueils apparentés³⁵, peuvent aider à étudier le réinvestissement de formes comme l'enchaînement de récits rompus et relancés pour gagner du temps face à un interlocuteur-opposant dangereux ; le monnayage d'une vie ou de la liberté par des récits étonnants ; l'introduction d'un conte par la formule rituelle : « – Si tu persistes à te conduire ainsi, tu connaîtras le sort de X – Et quelle est l'histoire de X ? » ; la demande curieuse suscitée par l'état surprenant de l'individu requis de narrer son histoire ; la narration de récits singuliers attachée aux rituels de plaisir de l'élite de cour ou de cercles privés, etc. Il est probable qu'on doive également découvrir-là d'intéressantes combinaisons formelles avec les techniques narratives de tradition occidentale : celle des récits à devisants multiples depuis Boccace jusqu'à Robert Challe, celle des histoires insérées en « tiroirs » caractéristique de la Haute Romancie, mais à laquelle ni la nouvelle ni le conte merveilleux moderne n'ont absolument renoncé, de Mme de Lafayette à Catherine Bernard et quelques autres – Hamilton compris. Quant au style narratif des contes eux-mêmes, il y a certainement matière à comparaison critique avec la féerie à la française : ce que Galland affirme de l'imprévisibilité de la matière qu'il offre au public, vise sans doute le caractère attendu des intrigues « moyennes » de contes de fées miniaturisant des modèles romanesques usés jusqu'à la corde. Les *Nuits* livrent certes aussi de purs romans d'amour fou, mais surtout bien

d'autres sortes d'histoires, au « personnel » englobant tout le spectre social, et aux tournants surprenants relativement aux attentes « classiques », concernant la cohérence des personnages, l'unité de leur caractère, voire leur fonction actantielle (qui peut varier dans le même conte), ou encore la fin heureuse du récit. Il faudra examiner si cet apport a été développé par les imitateurs de Galland ou si, au contraire, ce sont les topoï de la féerie classique qui ont finalement réinvesti les productions « orientalisantes ».

- 17 Ce qui caractérise enfin le genre, c'est la référence savante en paratexte, garante à la fois de la valeur de la traduction offerte et de la fiabilité de l'annotation « curieuse » en bas de page³⁶. Galland recourt peu à l'annotation car il préfère fondre l'information didactique dans les récits ; en revanche, il assure dans l'*Avertissement* du tome III, avoir « si religieusement conservé le génie et le caractère des contes orientaux, qu'il a rendu par là son ouvrage digne de (la) bibliothèque (des savants) ». Pour ce qui est des *Mille et Un Jours*, le pseudo Moclès y est donné pour une éminence d'Ispahan, son amitié garantissant l'autorité du savant traducteur qui ne renonce pas, assure-t-il dans l'*Avertissement* du volume II, à intéresser ses confrères conviés à recueillir nombre de « remarques curieuses » à leur usage, lesquelles viennent régulièrement s'inscrire en bas de page. Bignon pour sa part, prétend que corriger la langue originale altère le charme des histoires : « j'ai donc cru qu'il fallait prendre le parti mitoyen, d'adoucir certains endroits, et d'expliquer les autres par de courtes notes³⁷ ». En 1729 encore, l'économiste Jean-François Melon fait de l'annotation un composant du titre : *Mahmoud le Gasnévide, Histoire orientale. Fragment traduit de l'arabe, avec des notes*. Ainsi la dialectique inaugurée par Galland, de la fidélité marquée et de l'euphémisation discrète assorties d'explications didactiques (insérées et/ou en notes), constitue bien un trait marqué du genre lors de son invention au début du XVIII^e siècle. Un détour par un de ses avatars tardifs : *Les Cinq Cents Matinées et une demie, contes syriens* (1756) du chevalier Duclos, l'illustrera encore :

le traducteur s'est piqué d'une fidélité qui a peu d'exemples ; et il ne craint pas qu'on lui objecte un seul endroit où il se soit écarté du texte. (*S'il a fait certaines fautes en suivant son auteur*) [...] il a pris la liberté de les relever quelquefois par des notes critiques qui sont le fruit d'une longue étude [...]. Les connaisseurs seront charmés de trouver des tours de phrases à la syriaque, que l'on a ménagés, quoique rarement, pour leur satisfaction³⁸.

- 18 Le contexte est à cette époque ouvertement parodique, révélant *a posteriori* le potentiel ironique voilé des premiers imitateurs de Galland. Pour sa part, l'auteur de *Tanzai*, qui se souciait peu de prudence, ouvrit franchement les hostilités en 1734, dans un abrégé au vitriol des principaux traits du genre, comme « inconvenients auxquels il a fallu remédier » :

Les livres orientaux sont toujours remplis de fatras et de fables absurdes. Les religions des peuples de l'Orient ne sont fondées que sur des contes qu'ils mettent partout, et qui seraient aussi ridicules pour nous, qu'ils sont vénérables pour eux. Ces religieuses folies donnent à leurs écrits un air bizarre, qui a pu plaire dans sa nouveauté, mais qui est trop rebattu aujourd'hui [...]. [*Dives et Génies*] ces êtres imaginaires fondent et dénouent les trois quarts de leurs contes. Et quoiqu'ils donnent souvent lieu à de événements singuliers, on s'ennuie de ne voir jamais sur la scène que ces mêmes acteurs, et cela marque une stérilité d'imagination qui impatiente. D'ailleurs, leur façon de narrer est remplie de métaphores, et de certains tours, que la simplicité de notre langue ne permet de rendre ni avec exactitude ni avec agrément. La traduction d'un livre oriental en français est donc

un ouvrage plus difficile qu'on ne pense. Quoique celui-ci ait été traduit du vénitien, on ne doit pas croire qu'il en ait donné moins de peine³⁹.

- 19 En effet, la réussite des *Nuits* et de leurs imitations dans le public des premières années du xviii^e siècle, ne doit pas laisser ignorer les questions et les résistances qu'elle a très vite suscitées chez quelques bons esprits. En témoigne Antoine Hamilton, qui enregistre d'une plume acerbe la vogue orientale dans les prologues en vers du *Bélier* et des *Quatre Facardins* (publication 1730, rédaction 1705-1715); l'« Avis du libraire » pour *Le Bélier* vaut d'être cité ici comme acte de naissance de la satire du genre :

Les traductions des Contes persans, arabes et turcs, étaient entre les mains de toutes les dames de la Cour et de la ville ; il raillait les premières sur l'attachement qu'elles avaient pour une lecture si peu instructive ; mais avec les ménagements convenables pour ne pas blesser leur amour-propre. Un jour on le défia de faire quelque chose dans le goût de ces ouvrages ; le comte Hamilton, dont le génie pouvait tout ce qu'il voulait, fit voir en peu de jours qu'il savait badiner avec les Muses⁴⁰.

- 20 Au-delà de l'anecdote (peut-être controuvée) la pratique littéraire du comte engage une poétique et un esthétisme. Il refuse ainsi de prendre au sérieux les prétentions didactiques de Galland, où il trouve surtout de l'artifice : « Le tour n'en est point emprunté/Des récits des Scheherazade », écrit-il dans le prologue du *Bélier* ; « Et s'il ne paraît pas conté/Avec cette vivacité/Dont la sultane fait parade,/Au moins, dans sa naïveté,/La respectable vérité/N'y sera point en mascarade/Sous l'arabesque antiquité⁴¹ ». Hamilton préfère l'antiquité gréco-romaine actualisée par Fénelon (*Télémaque*), à la prétendue antiquité orientale, dont l'exotisme factice est épinglé dans le prologue des *Facardins* comme « orientale allégorie » faite pour paraître « plus arabe qu'en Arabie⁴² ». C'est une façon de réagir à l'ensemble des procédés d'acclimatation du savoir des orientalistes dans la culture des honnêtes gens dont Galland a élaboré la formule. Un autre trait générique du conte oriental façon Galland est ironiquement critiqué par Hamilton, qui se moque du procédé des récits enchâssés : « Ensuite vinrent de Syrie/Volumes de contes sans fin⁴³ » ; ailleurs, il désignera cela comme du « fatras », mais surtout sa pratique du conte est déconstructrice : ainsi de la parodie systématique du dispositif du récit-cadre des *Nuits* dans *l'Histoire de Fleur d'Épine*, ou de l'affolement de la logique des emboîtements narratifs dans *Les Quatre Facardins*. Crébillon qui l'a lu de très près, lui doit l'idée fondamentale des étranges débats de son sultan Schah-Baham avec son conteur et sa sultane, ainsi que l'esprit « nonsensique » imprégnant l'intrigue d'*Ah quel conte !*
- 21 Avec moins de génie, le père Bougeant exerce également son talent critique dans son fameux *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin* (1735), contre la technique d'enchâssement caractéristique des *Nuits* et de leurs imitations : en Romancie, les contes orientaux sont fabriqués dans le quartier des « Enfileurs » où la boutique la mieux achalandée porte l'enseigne *Aux Mille et Une Nuits* ; l'art ici consiste à « enfiler ensemble mille petites babioles » en une sorte de collier : « un petit fil très mince leur suffit pour cela, et l'habileté consiste à faire durer ce fil jusqu'à la fin sans le rompre ; car s'il faut le renouer, ou en ajouter un autre, l'ouvrage n'a plus le même prix ». On trouve-là une sorte de contrepoint ironique à la thèse de Huet réaffirmée par Galland et encore confirmée par Caylus au milieu du siècle⁴⁴, sur la supériorité des fictions des Orientaux quant à l'inventivité, la singularité, la variété et le merveilleux. Bougeant note tout de même qu'à cet égard, les imitations sont inférieures au modèle : « leur fil

est à peu près le même », écrit-il de Pétis et de Gueullette, « mais il faut qu'ils n'aient pas été aussi heureux que le premier dans le choix des babioles⁴⁵ ».

- 22 Mais c'est le conte merveilleux lui-même, qui enregistre en diégèse sa propre confrontation avec le conte oriental : un an à peine après le premier volume de Galland, M^{lle} Lhéritier met en scène dans *Ricdin-Ricdon* (1705), l'offensive du merveilleux oriental dans le champ du goût classique : on assiste à une bataille allégorique au « pays de fiction », jadis gouverné par le roi Planjoly assassiné par le tyran Songecreux ; son épouse, la reine Riante image, assistée des généraux Bongoût et Belles idées, tente de reconquérir le trône, mais le tyran mobilise « des troupes auxiliaires de chez les Arabes » qui « promettaient que si on les laissait fourrager le pays de Fiction jusqu'à Mille et une Nuits, elles assureraient à Songecreux un triomphe éternel » ; il s'en faut de peu que leurs « nombreux escadrons et leurs formes fantastiques » ne l'emportent définitivement, mais, note la conteuse : « on ne pourra jamais entièrement détruire les Songecreux dans le royaume des fictions [...] moi qui vous parle ici, je suis peut-être des plus avant dans ce parti⁴⁶ ». C'est une des grandes actrices de l'invention du conte de fées qui rappelle ainsi, non sans humour, quel bouleversement esthétique représenta dans la littérature du temps l'irruption des « histoires orientales », contraignant l'ensemble du champ à se reconfigurer. Dans ce contexte, c'est sans doute l'apport de l'abbé Bignon que d'avoir mis en scène dans les *Aventures d'Abdalla* une comparaison critique du merveilleux oriental avec celui du conte de fées : l'*Avertissement* explique leur hétérogénéité, tandis que la *Lettre de M. de Sandisson au traducteur* présente une dénonciation par les fées elles-mêmes, des faiblesses et ridicules de leur image littéraire (les exemples pris renvoient à Mme de Murat) ; enfin, le fameux *Comte de Gabalis* (1670) passe en procès comme mystification relevant de la magie noire, le comte étant finalement condamné à disparaître dans la gueule d'un monstre.
- 23 C'est ainsi toute une réflexion sur les transformations en cours du champ du merveilleux en littérature que Bignon figure, articulant d'ailleurs l'ensemble sous théologie monothéiste : ce qui distingue en effet les principales catégories d'habitants du Ginnistan, c'est leur soumission ou leur rébellion à l'égard de Salomon, la thématique chrétienne de la chute originelle des Lucifériens transparaissant clairement sous « l'orientale allégorie ». Gueullette imitera ironiquement dans ses *Contes chinois* (1723)⁴⁷ cette apologétique voilée, par un récit-cadre où un mandarin échoue à convertir une princesse musulmane, malgré toutes les histoires singulières dont le fil conducteur est sa soi-disant expérience de métem-psycosé. Le récit à métempsychose est d'ailleurs certainement une sous-catégorie du conte oriental à la française : *L'Histoire véritable* de Montesquieu (entre 1728 et 1734 ?) et *Le Sopha* (1739) de Crébillon y recourent également comme forme-cadre (je laisse de côté les traductions-imitations tirées de Christoforo⁴⁸ ou d'autres sources, qui ne produisent que des contes isolés ou encadrés)⁴⁹. Avec ces deux auteurs arrive toutefois l'époque des parodies ouvertes du genre – c'est une autre période qui s'ouvre, de Crébillon à Voltaire : libertine-licencieuse, satirique et philosophique, et c'est sans doute un deuil à faire :
- C'était du temps où les Arabes et les Persans commençaient à écrire des *Mille et Une Nuits*, des *Mille et Un Jours*, 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 ?⁵⁰ »
- 24 Il se trompe, car il y a des raisons pour que le *Cabinet des fées* recueille l'essentiel de ces contes en 1785 (près de la moitié des 41 volumes est « orientalisante ») ; c'est d'ailleurs là que le xix^e siècle continuera à les lire, sans compter les rééditions séparées

(Pétis et Hamilton notamment, outre Galland⁵¹), tandis que la connaissance précise des contes de Gueullette par les orientalistes jusqu'à Victor Chauvin, montre le prolongement durable de l'engouement qu'ils ont suscité au xviii^e siècle⁵². Il est vrai qu'ensuite les imitateurs de Galland allaient sombrer dans l'oubli jusqu'à très récemment. En revanche, le dynamisme de la diffusion des *Mille et Une Nuits* prend un caractère exponentiel : rééditions et traductions se succèdent dans toute l'Europe⁵³, inspirant le romantisme, de Nodier à Beckford⁵⁴ et de Gautier à Poë (qui chacun font l'essai de la « Mille et deuxième »⁵⁵), en attendant Borgès ou Salman Rushdie⁵⁶. On possède aujourd'hui une vingtaine de manuscrits des *Nuits* beaucoup plus complets que ceux sur lesquels avait travaillé Galland, et sa traduction même est entrée en concurrence avec celles de Lane, Burton, Mardrus, Mahdi – et tout dernièrement encore en français, de Miquel et Bencheikh. Loin de s'effacer cependant, les *Contes arabes* demeurent désormais, dans toutes les langues, l'une des versions les mieux connues d'un patrimoine universel.

- 25 Quant au xviii^e siècle, le succès du genre fondé par Galland et ses grands épigones exprime un profond désir d'émancipation des esprits et une capacité inédite d'ouverture à l'étrangeté, à l'altérité – capacité qui n'est sans doute pas la caractéristique dominante de notre temps, ce qui constitue une bonne raison de les relire. Martha Pike Conant avait indiqué naguère ce que devait aux contes et satires orientaux à la française, l'art de Swift, Addison, Walpole, Wilkinson, Johnson (*Rasselas*, 1759), Goldsmith (*Citizen of the World*, 1760-1762)⁵⁷ ; l'engouement anglais pour *The Thousand and one Nights* produit dix-neuf rééditions jusqu'en 1798⁵⁸, tandis que certains des *Contes turcs, persans*, etc., paraissent très vite dans la presse⁵⁹, parallèlement aux traductions des recueils d'imitations (de Bignon à Gueullette)⁶⁰ ; le genre prend en Angleterre un tour philosophico-moral marqué, qu'étudie ici Marie-Cécile Révauger d'un point de vue socio-historique. En Allemagne, les *Contes arabes* sont traduits dès 1710, mais Ruth Clark signale l'impact d'une nouvelle traduction donnée par J.-H. Joss (1781-1785) ; elle relève aussi la fascination de Wieland pour Hamilton⁶¹, d'ailleurs doublée selon Anne Saada de l'influence de Crébillon fils⁶². Concernant l'Italie, Gérard Luciani a étudié l'influence de la matière « orientale » française sur Carlo Gozzi⁶³, qui adapte pour la scène (après Lesage et quelques autres en France⁶⁴) cinq scénarios tirés principalement des *Mille et Un Jours*, avec notamment *La Dame serpent*, *Le Roi-cerf* (1761), et surtout *Turandot* (1762)⁶⁵ appelé à la fortune qu'on sait depuis l'opéra de Puccini jusqu'à la version de Brecht⁶⁶. En France, les *Mille et Une Nuits* et leurs meilleures imitations ont rendu possible l'acuité de l'expérience (et de la confrontation intenable) à soi comme Autre telle que mise en scène dans les *Lettres persanes*⁶⁷, et préparé de loin le travail des Lumières sur la tolérance (ses contradictions comprises) à travers la familiarisation délibérée des lecteurs avec d'autres théologies et d'autres rituels – sinon d'autres formes de rapport à la violence de l'État et à l'exigence du lien social. Chez Crébillon enfin, le dispositif interactif du « cadre » développé dialogiquement⁶⁸ dans ses différentes potentialités, inscrit le questionnement de la littérature comme partage esthétique, révélant au lieu de l'euphémisation du sexuel décidée par Galland, un potentiel érotique susceptible d'une élaboration littéraire qui ne concerne plus seulement un secteur spécialisé des Lettres (la grivoiserie tolérée comme telle), mais en droit toute la littérature (et donc la pensée), interrogée sous l'angle du corps et de la sensibilité.

- 26 Finalement, les « Mille et un » ont offert au xviii^e siècle européen une façon (y compris satirique) d'aborder le non-soi, d'élargir la perception (la dialectique) de l'inconnu dans le connu, d'accentuer la porosité de la frontière du merveilleux – permettant à la fin du siècle la connivence chez Cazotte du fantastique et de l'illuminisme, ou l'espèce d'onirisme picaresque de Potocki. La machinerie narrative des recueils imités des *Nuits* produit une diversité de récits profondément articulés à des croyances auxquelles d'autres adhèrent, mais des récits tendancielleme nt laïcisés en instrument d'investigation et de critique de la croyance par les croyances, de la coutume par les coutumes – et *last but not least*, de l'empire de la fiction par les fictions elles-mêmes.

NOTES

1. Martino Pierre, *L'Orient dans la littérature française aux xvii^e et xviii^e siècles*, Paris, 1906.
2. Dufrenoy Marie-Louise, *L'Orient romanesque en France de 1704 à 1789*, Montréal-Beauchemin, 1946 (2 vol.). *L'Orient romanesque en France, t. III, L'idée de progrès, l'Orient*, Rodopi, Amsterdam, 1975.
3. Voir tout de même Arthur J. Weizman, « The Oriental Tale in the Eighteenth Century : a Reconsideration », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. LVIII, Genève, 1967, p. 1839-1855.
4. *Lettre-Traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*, éd. critique par Fabienne Gégou, Nizet, 1971, p. 51.
5. *Les Paroles remarquables [...] des Orientaux* (1694), Avertissement.
6. Voir Bruno Neveu, « La Chine en Europe », *Dix-huitième siècle*, n° 28, 1996, p. 135-140.
7. Lettre du 3 octobre 1704, citée dans Mohammed Abdel-Halim, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Nizet, 1964, p. 299.
8. M. Abdel-Halim, *ibid.*
9. Le *Roman des Sept Sages* (mi xii^e) se relie au *Syntipas*, la traduction latine d'une version hébraïque de *Kalila et Dimna* : le *Directorium humanae vitae*, est imprimée au xve siècle, le conte de *Joconde* chez La Fontaine recoupe en partie, via l'Arioste, le premier segment du conte-cadre des *Nuits*, etc. Voir Robert Irwin, *The Arabian Nights, a Companion*, Taurisparke, 2004, chap. 3 : « An ocean of stories » ; A. Miquel, introduction à Ibn al-Muqaffa', *Le Livre de Kalila et Dimna*, Klincksieck, 1980, p. VII-XIII ; M. Abdel-Halim, *ouvr. cité*, p. 299-300 ; A. Loiseleur-Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe, suivi du Roman des sept sages de Rome*, Paris, Techener, 1838 ; et *Essai historique sur les contes orientaux et sur les Mille et Une Nuits* (introduction aux *Mille et Une Nuits*), éd. du Panthéon littéraire, Paris, 1838 ; W.-A. Clouston, *Popular Tales and Fictions I*, Blackwood & Sons, Edinburgh-London, 1887, p. 11-16 ; Victor Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne [...]*, Liège, 12 vol., 1892-1922 (voir le vol. VIII pour le *Syntipas*).
10. Voir la Préface (1695) de Perrault aux *Contes en vers*, et l'introduction de Mlle Lhéritier aux *Enchantements de l'éloquence* (1695) : « une dame très instruite des antiquités grecques et romaines, et encore plus savante dans les antiquités gauloises, m'a fait ce conte quand j'étais enfant ».

11. La thèse de Galland est connue. Voici pour Pétis : « Ce n'est donc point ici un amas d'idées extravagantes, ce ne sont pas des mœurs faites à plaisir [...] on peut regarder *Les Mille et Un Jours* comme les relations des voyageurs, c'est-à-dire comme un ouvrage rempli d'observations véritables et dignes de la confiance du public ». *Les Mille et Un Jours* (éd. P. Sebag), Phébus, 2003, p. 51-52.
12. Voir Nathalie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement, Magie et magiciens dans la littérature française du XVIII^e siècle*, Champion 2004.
13. Fr. Richard, « Le Dictionnaire de d'Herbelot », dans *Istanbul et les langues orientales*, (édité par Frédéric Hitzel), Paris-Montréal, L'Harmattan/IFEA/INALCO, 1997, p. 79.
- 14.. Compagnie de la Chine en 1660, Compagnie des Indes orientales en 1665, Compagnie du Levant en 1670.
15. Frédéric Hitzel, « Les Jeunes de langue de Pérès-lès-Constantinople », *Dix-huitième siècle*, n° 28, 1996, p. 69. Annie Berthier, « Turquerie ou Turcologie ? L'effort de traduction des langues au XVIII^e siècle, d'après la collection des manuscrits turcs conservée à la Bibliothèque nationale de France », dans *Istanbul et les langues orientales*, ouvr. cité, p. 283.
16. *Ibid.*, p. 289. On sait que le recueil des *Mille et Un Jours* est principalement fabriqué à partir d'une version turque d'un recueil intitulé *Faraj b'ad al-Shidda* (ou « Repos après l'affliction »). Selon R. Irwin d'ailleurs, il s'agit là d'un genre à part entière dans la littérature arabe, son principal compilateur étant Al-Tanukhi (Bagdad, 939-994) : « From the ninth century onwards, books on the theme of 'joy after sorrow' came to constitute a sub-genre of Arabic literature, though al-Tanukhi's compilation is the best-known specimen of that sub-genre. The fictions of consolation deal with recovery after sickness, wealth after poverty, victory after defeat. Many of the tales in the *Nights* are on the theme of joy after sorrow. », ouvr. cité, p. 83.
17. Françoise Bléchet, « Les interprètes orientalistes de la Bibliothèque du Roi », dans *Istanbul et les langues orientales*, ouvr. cité, p. 89.
18. *Ibid.*, p. 99.
19. Toute l'apologie de la religion musulmane à la fin de l'« Histoire d'Alroamat » dans les *Contes chinois* (p. 384-390 dans le *Cabinet des fées*, t. XIX), est un montage d'extraits prélevés dans les articles « Alcoran », « Nemrod », « Feraoun », « Mohammed », « Hegrah », « Zacoum ». Touchant la documentation encyclopédique de Gueullette et l'esprit de son traitement littéraire, voir l'étude de Catherine Langle sur les *Sultanes de Guzarate*.
20. Voir M. Abdel Halim, ouvr. cité, p. 281-283, et S. Larzul, *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits*, L'Harmattan, 1996, p. 59.
21. Voir l'étude de Luc Ruiz sur Beckford.
22. Sylvette Larzul, « *Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland : traduction, adaptation, création », dans *Les Mille et Une Nuits en partage*, (édit. A. Chraïbi), Sindbad-Actes Sud, 2004, p. 251-266.
23. Voir Jean-Paul Sermain, « Art de la transition et mélange des genres dans les *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland : l'histoire d'Aladdin », dans *Les Mille et Une Nuits en partage*, ouvr. cité, p. 267-275.
24. Ouvr. cité, p. 52 et 60.
25. Également chez Jean-François Melon, *Mahmoud le Gaznévide, Histoire orientale...* (1729), et chez Voltaire, *Zadig ou la Destinée, Histoire orientale*.
26. Édition G-F., 2004, vol. I, p. 224.

27. Voir Raymonde Robert : « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres [...] », *Féeries* n° 1, p. 73-92, et Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, Kimé 2001, chap. 2 et 3.
28. Gueullette et Caylus avaient fait le rapprochement (préface des *Contes mogols*, dédicace des *Contes orientaux*.).
29. Le xviii^e siècle crut à l'authenticité du recueil. On admettait seulement que Lesage avait participé à la rédaction, comme l'écrit Lenglet-Dufresnoy : « si M. Petit de La Croix [sic] a été traducteur, M. le Sage [sic] y a prêté son style, qui est très agréable » (ouvr. cité, p. 284). Le doute n'apparaît qu'à la fin du siècle, le manuscrit persan s'avérant introuvable.
30. Je résume la préface de Galland aux *Contes et fables indiennes*, Paris, 1724, p. iij-xxxv.
31. « Nouvelles divertissantes, historiettes, contes de fées, entretiens, promenades, amusements, mémoires fictifs sans armature, le genre romanesque était en train d'éclater ». Henri Coulet, « Fontenelle et le roman », dans *La Guirlande de Cecilia, studi in onore di Cecilia Rizza*, Schena-Nizet, 1996, p. 428.
32. Ouvr. cité, p. xij-xijj.
33. L'étude d'Yves Citton sur *Mahmoud le Gaznévide* (1729) de J.-F. Melon, montre comment l'actualisation de cette forme sert un débat audacieux sur l'économie politique.
34. Ses emprunts aux fabliaux, aux recueils d'*exempla*, ainsi qu'aux conteurs italiens, ont été relevés au xix^e siècle : Loiseleur-Deslongchamps les signale pour une dizaine d'histoires des *Contes tartares* (*Essai historique*, ouvr. cité, p. XXXIII, n. 1). Voir aussi (pour 4 contes) John Dunlop, *The History of fiction* III, Édimbourg, 1816, p. 373-375.
35. T. Todorov, « Les Hommes récits : les *Mille et Une Nuits* », dans *Poétique de la prose*, Seuil, 1971 ; Claude Bremond *et al.*, « La Nébuleuse du conte, essai sur les premiers contes de Galland », dans *Les Dames de Bagdad*, Paris, Desjonquères, 1991 ; David Pinault, *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights*, E.J. Brill, Leiden-New York-Köln, 1992 ; Aboubakr Chraïbi, « Les à-côtés du récit ou l'enchâssement à l'orientale », *Poétique* n° 117, fév. 1999, p. 1-14. Voir également Mia Gerhardt, *The Art of Story-Telling : A Literary Study of the Thousand and One Nights*, E.J. Brill, Leiden, 1963.
36. Voir l'étude de Christelle Bahier-Porte.
37. Ouvr. cité, p. 4-5.
38. *Les Cinq Cents Matinée et une demie, Contes syriens, traduits en français, avec des notes historiques, géographiques, critiques, morales, etc.*, Paris, 1756, p. vij.
39. Claude Crébillon, *Tanzai et Néadarné, Histoire japonaise*, Préface, chap. III et dernier, OC I, Classiques Garnier, 1999, p. 272-273.
40. *Le Bélier, Conte. Par M. le Comte Antoine Hamilton*. Paris, Josse, 1730. Avis du libraire.
41. *Le Cabinet des fées*, t. XX, Amsterdam-Paris, 1785, p. 4.
42. *Ibid.*, p. 193.
43. *Idem*.
44. Voir l'étude de Julie Boch.
45. Le Père Bougeant, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie*, PU de Saint-Étienne, 1992, p. 99.
46. Mlle Lhéritier, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais, Cabinet des fées*, t. XII, 1785, p. 110-111 et 126.
47. D'ailleurs très peu chinois, puisqu'ils se déroulent pour l'essentiel en terres d'Islam, le mandarin Fum Hoam et l'empereur de Chine étant eux-mêmes des musulmans déguisés.

48. Les cheminements de la matière d'Orient sont complexes : R. Robert (*Le Conte de fées littéraire en France* [...], rééd. Champion, 2000, p. 59-74) a étudié les avatars de l'imitation du récit de Christoforo l'Arménien censé traduit du persan : *Voyage des trois jeunes fils du roi de Serendip* (Venise, 1584) : la séquence de métempsycose est reprise par le chevalier de Mailly en 1698 (*Quiribini*), et par Gueullette dans *Les Soirées bretonnes* en 1712 (*Histoire du prince Entendement et de la princesse Vipérine*), avant que l'ensemble du *Voyage* soit publié en 1719 par Mailly, comme prétendue traduction originale. Ce motif qui a des racines indiennes (Loiseleur-Deslongchamps – *Essai historique*, p. XXVII – le signale dans les *Contes du trône*), circule en Orient et figure par exemple dans la principale source turque des *Mille et un Jours*, où il apparaît dans l'*Histoire de Fadlallah*.
49. À signaler, dans les *Contes des fées*, de Moncrif, un conte à métempsycose intitulé *Les Âmes rivales* (1738 ?). Gautier reprendra le scénario de l'âme dérobée magiquement par un opposant dans *Avatar* (1856).
50. Voltaire, *Zadig ou la Destinée, Histoire orientale, Épître dédicatoire de Zadig à la sultane Shéraa par Sadi*, dans Voltaire, *Contes en vers et en prose I*, Classiques Garnier, 1992, p. 114.
51. Au XIX^e siècle, pour *Les Mille et Un Jours*, une dizaine de rééditions ; pour Hamilton, une douzaine.
52. C'est particulièrement vrai des *Contes tartares* : six rééditions augmentées de 1712 (74 quarts d'heure en deux vol.) jusqu'en 1753 (114 en 3 vol.), repris dans le *Cabinet des fées* avec l'ensemble de l'œuvre contée ; ils sont traduits dans toute l'Europe.
53. Voir la *Bibliographie* de Chauvin, ouvr. cité, vol IV, p. 46-81, et M. Sironval, « Le flambeau des *Mille et Une Nuits* », dans *Mille et Une Nuits en partage*, ouvr. cité, p. 315-327.
54. Voir les études de Luc Ruiz, Julie Anselmini (sur Dumas), Ferial J. Ghazoul (sur Flaubert).
55. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit* (1842) ; Poë, *The Thousand-and-second Tale of Sheherazade*, (1845).
56. Voir dans R. Irwin, ouvr. cité, l'excellent chapitre *Children of the Nights*.
57. Voir Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1908, rééd. Frank Cass & C^o. Ltd., London, 1966, chap. 5 : « Literary estimate ».
58. Arthur J. Weizman, « The Oriental Tale in the Eighteenth Century : a Reconsideration », art. cité, p. 1840. Succès partagé (en second rang) par les *Contes persans* et les *Contes tartares*, également traduits et plusieurs fois réimprimés en Angleterre.
59. Près d'une trentaine de contes entre 1711 et 1714 dans le *Spectator* et le *Guardian* (voir M. Pike Conant, ouvr. cité, p. 271-273). Une cinquantaine si l'on prend en compte les autres journaux, voir M.-C. Révauger, *La Tyrannie du désir dans le conte oriental du XVIII^e siècle en Angleterre*, Thèse de doctorat 3^e cycle, Université Bordeaux 3, 1982 (non publiée), p. 385-429 et 432-439.
60. Près d'une dizaine d'éditions/réimpressions des *Contes persans* de 1714 à 1783 ; 2 éditions des *Adventures of Abadalla* (1729 et 1730) ; 3 éditions des *Chinese Tales*, 2 éditions des *Mogul Tales*, 5 éditions des *Tartarian Tales*, etc. *ibid.*, 273 sv.
61. Ruth Clark, *Anthony Hamilton (Author of « Memoirs of Count Grammont ») His Life, and Works and his Family*, Londres, John Lane, 1921, p. 261-263.
62. *Tanzai* est traduit en 1750, *Le Sopha* en 1765. Voir A. Saada, « L'accueil de Crébillon fils en Allemagne au XVIII^e siècle », *Revue de littérature comparée* n° 3, 2002, p. 343-354.
63. Gérard Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'œuvre*, t. II, Lille-Paris, 1977, p. 501-529.

64. Sept adaptations pour la Foire. On compte une vingtaine de pièces inspirées des contes orientaux entre 1713 et 1735.
65. Tirés respectivement de l'*Histoire de Ruschvanschad et Schéhéristani*, de l'*Histoire du Prince Fadlallah*, de l'*Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine*.
66. *Turandot ou le Congrès des blanchisseuses* (1954).
67. Voir l'étude d'Aurélia Gaillard.
68. Voir l'étude de Violaine Géraud.
-

RÉSUMÉS

Il s'agit d'étudier les conditions et la portée de l'invention du conte oriental à la française au xviii^e siècle, dans le contexte d'un tournant historique de la civilisation classique, marqué par l'effort de la culture savante pour traduire et assimiler les grands textes de l'Orient. La traduction des *Mille et Une Nuits* par Galland est reliée à celle d'autres recueils par Pétis de La Croix, à la publication de la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot, ainsi qu'à l'édition par Gueullette de la traduction-Galland des *Contes et fables indiennes* de Bidpai. Une esquisse de définition générique du conte oriental est tentée, incluant *Les Aventures d'Abdalla* (Bignon), les recueils de Gueullette, ainsi que la satire du genre depuis Hamilton. L'article se termine par une brève étude du rayonnement européen du genre jusqu'au xix^e siècle.

The Invention of a Literary Genre in the 18th century: the oriental tale. This paper deals with the context and impact of the "invention" of the Oriental tale in the French 18th century, at a historical turn of classical civilisation, when learned culture attempted to translate and assimilate the best Oriental books and works. Galland's translation of the *Arabian Nights* is linked to other translated collections by Pétis de La Croix, to the publication of d'Herbelot's *Bibliothèque orientale* and to Galland's translation of Bidpai's *Indian Tales*. A generic definition is sketched out, which includes Bignon's *Les Aventures d'Abdalla*, Gueullette's collections, as well as satires of the genre produced by and after Hamilton. It concludes with a brief survey of the influence of the "French" Oriental tale on European literature through the 19th century.

AUTEUR

JEAN-FRANÇOIS PERRIN

Université Grenoble 3 – UMR LIRE