

Jean-François Perrin
Université Stendhal-Grenoble 3 – UMR LIRE

RECUEILLIR ET TRANSMETTRE
L'EFFET ANTHOLOGIQUE DANS LE CONTE MERVEILLEUX
(XVII^e-XVIII^e SIÈCLE)

Ego tibi [...] varias fabulas conseram

Apulée, *L'Âne d'or*¹

J'ai enveloppé ces perles de l'étoffe des mots et
je les ai mises dans l'écrin des figures.

Zahiri de Samarkand, *Le Livre des sept vizirs*

COMMENÇONS PAR UN CONTE :

Un jeune homme veut se marier ; mais auparavant, il va parcourir toute la terre avec un grand sac à remplir. Un soir, il rencontre un homme attelé à la même tâche. Sept ans il demeure auprès de lui à l'écouter : toutes ses histoires, il les note puis les met dans son grand sac. Un jour, il décide de rentrer. Sur le chemin, dans un village, on lui offre l'hospitalité et la nuit passe. Le lendemain, l'hôte part en voyage. Sa femme demande au voyageur ce qu'il a dans son sac. Il répond : « Mes cahiers ». Elle continue : « Quelle science dans ces cahiers ? » Il répond : « La science des ruses féminines, leurs tromperies et tous leurs tours ». La femme s'étonne « As-tu vraiment noté tous les artifices qui fermentent dans la tête d'une femme ? » Il acquiesce, elle sourit. Belle et gracieuse, elle le regardait avec complaisance. Bientôt les confidences, bientôt les baisers. Soudain, elle pousse un cri terrible : « Bonnes gens ! Protégez-moi ! » Terrorisé, l'homme s'évanouit. Les gens arrivent, interrogent. Elle répond : « Jour après jour, mon mari invite des misérables et moi je les nourris ; celui-ci s'est étouffé en bâfrant comme un porc ; j'ai crié, pour qu'on ne m'accuse pas de sa mort ». Revenu à lui, l'homme écoutait, muet comme un poisson. Soins et conseils, puis on les laisse. Alors la femme demande : « Quand tu règles une dette par une dette, ce n'est pas payer : connais-tu cette ruse, l'avais-tu notée ? » Il répond : « la

1. Je tresserai pour toi [...] des couronnes de contes. (*Incipit de L'Âne d'or*, trad. Fl. Dupont, dans *L'Invention de la littérature — de l'ivresse grecque au texte latin*, La Découverte & Syros, 1998, p. 236).

nuit s'ajoute à la nuit, la journée à la journée». Et il sait qu'il est plus facile de dénombrer les grains de sable du désert, que de connaître toutes les ruses des femmes. Alors tous ses cahiers, il les jette au feu.

Il y a donc deux collectionneurs d'histoires : celui qui les a recueillies dans son esprit et qui les conte ; celui qui les note dans ses cahiers et les recueille sous cette forme dans son sac. Une mémoire vive est archivée ; mais l'archiveur lui-même a écouté toutes sortes d'histoires et sans doute vécu toutes sortes d'expériences, avant de rencontrer ce recueil vivant ; ces histoires, il les a notées elles aussi. Le grand sac est un recueil (une bibliothèque portative ?) de contes sur la fourberie des femmes : histoires collectées, expériences notées, mémoires transcrits. Et puis le grand recueil des annales de la ruse féminine est détruit, parce que l'invention échappe à la mémoire des archives, parce que sans doute, cette mémoire-là est du côté du simulacre et de la mort, à l'inverse de la transmission vive des paroles. Il reste qu'il n'est de recueil que d'après mémoire et témoignage, qu'il n'est de recueil que transmis. Dans le conte-cadre du livre d'où est tirée cette histoire, le vizir qui la raconte s'emploie, avec d'autres qui content eux aussi des histoires, à empêcher un roi de tuer son fils unique, injustement accusé par la favorite d'avoir voulu la séduire. Sept jours durant, sept vizirs font chacun deux contes illustrant la fourberie des femmes, la favorite ripostant à chacun d'eux par une seule histoire. « J'ai raconté cette histoire afin d'inciter le roi à la prudence » dit le septième vizir. Recueil contre recueil, savoir contre savoir, mais affrontement à deux contre un : raconter articule un rapport de forces. Comme dans les *Mille et Une Nuits*, transmettre des histoires recueillies comporte un enjeu politique décisif : la vie de la Cité, l'avenir du Royaume ; car si le vieux roi tue son fils unique, qui gouvernera après lui ? Mais à la différence des *Nuits*, la présentation du conflit des sexes est plus sommaire, plus unilatérale. C'est un autre aspect de l'enjeu, récurrent dans toute la matière issue du monde indo-persan.

Recueil, transmission, mœurs et pouvoir : c'est ainsi que la question du recueil sera posée dans cette étude. Mais auparavant, une chose encore : le *Livre des sept vizirs*² est cité par Thomas-Simon Gueullette en 1732, dans l'*Avis au lecteur* de son recueil *Les Sultanes de Guzarate*³. Il est donné

2. Zahiri de Samarkand, *Le Livre des sept vizirs*, traduit du persan par Dejan Bogdanovic, Sindbad, Bibliothèque persane, 1975. La rédaction de Zahiri reprend en prose ornée deux rédactions persanes antérieures de deux siècles.

3. « Le seul volume que nous ayons des *Contes turcs*, et qui nous en fait souhaiter la suite, contient des faits fort intéressants. Un prince accusé par sa belle-mère, est condamné à mort par son père ; plusieurs vizirs prennent sa défense, et par des histoires, dans lesquelles ils développent au sultan la malignité du cœur des femmes, ils suspendent la mort du prince. La belle-mère à son tour détruit l'ouvrage des vizirs,

comme un exemple, parmi d'autres, de la capacité de renouvellement contemporaine de la machinerie narrative du conte-cadre imité des *Contes arabes* traduits par Galland. Ces « Contes turcs » – c'est son expression –, il les place donc sur le même plan que les *Mille et Un Jours* de Pétis, ou que ses propres *Mille et Un Quarts d'heures*, ses *Contes chinois*, etc. Il se trompe : c'est un texte persan du XII^e siècle et non une adaptation postérieure à Galland, mais peu importe. Ce qui compte en effet, c'est que cet *Avis* inscrive ce recueil aux côtés des *Nuits*, dans une anthologie des possibles narratifs en matière de conte-cadre à l'orientale. Gueullette et d'autres conteurs avant lui depuis M^{me} d'Aulnoy, procèdent à une auto-anthologisation du genre depuis son « invention » (ou sa constitution en forme autonome) à la fin du XVII^e siècle, l'inscrivant du même coup en carrefour intergénérique : c'est ce que nous étudierons pour commencer, comme incrustation en diégèse, élaboration critique en paratexte. Puis nous verrons ce que le conte de l'âge classique raconte et réfléchit de la dialectique de la mémoire vive et de l'archive qui préside à son recueil et sa transmission. Nous interrogerons enfin le thème du « Grand Livre des fées » comme équivalent fantasmatique inscrit dans la matière des récits, du procès infini de leur récollection.

Florilèges incrustés

C'est d'abord la fiction d'une histoire générale des fées (ou des contes de fées) qui s'inscrit aux yeux du héros ou de l'héroïne, et par leur entremise à ceux du lecteur, sur les murs des demeures enchantées, palais et châteaux, sur les tapisseries, draps et voiles finement tissés, ou encore aux vitraux des fenêtres ou sur les pages enluminées de vieux manuscrits aux caractères presque indéchiffrables mais aux images parfois mouvantes, autant qu'en songe ou dans la vie. Parmi d'assez nombreuses occurrences de ces incrustations anthologiques du genre dans la diégèse du conte, voici d'abord deux exemples tirés de la *Chatte blanche*, de M^{me} d'Aulnoy. Le héros est un prince en concurrence avec ses deux frères pour se qualifier devant le roi leur père ; menant sa quête, un orage le surprend la nuit en pleine forêt ; mais une lumière dans l'obscurité l'attire vers un château féerique :

par d'autres récits, où elle fait voir à son époux de quoi les enfants sont capables, quand ils sont nés avec un mauvais naturel. » Th.-S. Gueullette, *Les Sultanes de Guzarate*, « Avis au lecteur », *Cabinet des fées*, t. XXII (1786), p. 245-252. On trouvera plus loin une analyse de ce texte.

les murs étaient d'une porcelaine transparente, mêlée de plusieurs couleurs qui représentaient l'histoire de toutes les fées depuis la création du monde jusqu'alors : les fameuses aventures de Peau d'âne, de Finette, de l'Oranger, de Gracieuse, de la Belle au bois dormant, de Serpentin vert et de cent autres n'y étaient pas oubliées. Il fut charmé d'y reconnaître le Prince Lutin, car c'était son oncle à la mode de Bretagne [...] ⁴

L'anthologie ici présentée mêle aux titres de M^{me} d'Aulnoy elle-même (*L'Oranger*, *Gracieuse*, *Serpentin vert*, *Le Prince Lutin*), des titres de Perrault (*Peau d'âne*, *La Belle au bois dormant*), et de M^{lle} Lhéritier (*L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette*), associant ainsi les trois figures initiatrices de l'« invention » du genre à la fin du XVII^e siècle. Mais on note bien que ces titres ne sont en quelque sorte que des métonymies d'un « corpus » infiniment plus vaste, puisqu'il s'identifie à l'histoire générale des fées depuis les origines. Ainsi s'expose une généalogie féerique sous affichage historique, qui tend à désigner implicitement les trois recueils publiés⁵ auxquels il est fait ici allusion, comme (ré)affleurements *hic et nunc*, en cette fin de XVII^e siècle, à l'époque des « modernes », d'un recueil général de la féerie qui serait, si l'on veut, l'archi-recueil de tout récit merveilleux possible postérieurement. On pense alors à une intergénéricité complexe qui ne travaille pas seulement avec le roman antique⁶ et la tradition romanesque médiévale⁷ (« roman d'antiquité » compris) qui font partie de la culture des romancier(es) du XVII^e siècle⁸, mais aussi avec

4. M^{me} d'Aulnoy, *Contes* II, STFM 1998, p. 166.

5. Plus exactement deux recueils de contes et un recueil de mélanges : M^{me} d'Aulnoy : *Les Contes des fées* (1697-1698), Perrault : *Histoires ou contes du temps passés* (1697), M^{lle} Lhéritier : *Ceuvres mêlées* (1695).

6. À propos de ces « romans » grecs et latins, la thèse de Florence Dupont est qu'ils sont moins des romans au sens où nous l'entendons, que des « tressages de contes » emboîtés dans un conte-cadre. Voir *L'Invention de la littérature*, ouvr. cité., p. 208. *L'Âne d'or*, par exemple, serait « un manuel à l'usage des conteurs [...] une sorte d'encyclopédie du conte proposant des modèles de fabrication à partir d'exemples regroupés en séries qui permettent de repérer des règles de composition. » *Ibid.*, p. 250. Sur la réécriture d'Apulée par M^{me} d'Aulnoy dans *Serpentin vert*, voir A. Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*, Droz, 1998, p. 239-247.

7. Pour le roman médiéval, je pense aux scènes de « salle aux ymages » qu'on trouve dans *Tristan* ou dans *La Mort le roi Artu*, mais également aux séquences d'*ekphrasis* caractéristiques des « romans d'antiquité » : scènes incrustées sur les tentes, les tapisseries, les tombeaux, les armes des combattants, etc. Ainsi, par exemple de la matière troyenne dans *Erec et Enide*, sculptée sur les arçons du palefroi d'Enide : « li arçon estoient d'ivoire, / s'i fut antailliee l'estoire/comant Eneas vint de Troyes, / comant a Cartage a grant joie / Dido an son leu le reçut / Comant Eneas la deçut / Comant ele por lui s'ocist, / Comant Eneas puis conquist, / Laurete et tote Lonbardie, / Dont il fut rois tote sa vie. / Soutif fu l'uevre et bien tailliee / Tote a fin or appareilliee (v. 5289-5300). Comme l'écrit Valérie Gontero : « Miniaturisée, la *fabula* des romans antiques (du Moyen Âge) apparaît dans les *ekphrasis* (de leurs continuateurs des XII^e-XIII^e siècles) » *Parures d'or et de gemmes*, Publ. univ. de Provence, 2002, p. 196. Pour une autre sorte d'incrustation de la matière épique « mise en roman » dans le roman de chevalerie du Moyen Âge, voir l'étude de D. Kelly sur le motif de la fuite d'Énée représentée sur un mur, comme déclencheur des peintures de Lancelot (emprisonné par Morgane) figurant ses amours avec Guenièvre, dans le *Lancelot en prose* (« *Lancelot et Eneas, une analogie dans le Lancelot en prose* », dans *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui* (Mélanges A. Micha), Reineke Verlag, Greifswald, 1995, p. 227-232.)

8. Françoise Létoublon l'a montré dans son ouvrage *Les Lieux communs du roman*, E.J. Brill, 1993. Quant à la « réflexivité » dans ces œuvres, elle s'inscrit notamment dans les descriptions de tableaux

la tradition épique qui est à leur racine – aux yeux, du moins, des théoriciens contemporains⁹ – : une tradition qui révèle à Ulysse sa propre légende dans le chant de Démodocos, ou découvre à Énée sa geste inscrite en celle de Troie sur les remparts de Carthage¹⁰.

Mais cette tradition épique de « réflexivité » peut également se trouver comiquement parodiée par le conte, comme c'est le cas dans tel autre passage de la *Chatte blanche* où c'est une geste des chats légendaires de tous les temps qui s'offre ironiquement (pour le lecteur) aux regards du visiteur (quant à lui sérieux), sur les murs d'une grande salle. Accueilli en effet par des mains sans corps, le prince réconforté est conduit vers « une salle [...] (où l'on) voyait autour » :

l'histoire des plus fameux chats : Rodilardus pendu par les pieds au conseil des rats, Chat botté, marquis de Carabas, le Chat qui écrit, la Chatte devenue femme, les sorciers devenus chats, le Sabbat et toutes ces cérémonies : enfin rien n'était plus singulier que ces tableaux¹¹.

L'intergénéricité ici inscrite en galerie de tableaux rassemble sous l'étendard épique un personnel assez hétéroclite, puisqu'autour du Chat botté de Perrault, d'ailleurs ici promu marquis à la place de son maître, se mêlent des matous de La Fontaine avec deux chats rabelaisiens, associés à des suppôts de sabbat : tout ce beau monde, à bien relire les titres, étant manifestement occupé à transgresser par métamorphoses et enchantements, la limite de l'animalité à l'humanité. Le conte de M^{me} d'Aulnoy recueille ainsi sur les murs de cette salle une autre tradition qui accompagne l'épopée depuis ses origines : celle de la parodie et du renversement burlesque, qui s'inscrivent donc ici comme antécédents légitimes et de plein exercice, de la réinvention du merveilleux féerique à l'époque de la première vague de la mode du conte¹² ; cette lecture spontanément distan-

qu'on trouve chez Héliodore, Longus et surtout Achille Tatius : dans *Leucippé et Clitophon*, l'ouverture du récit présente une *ekphrasis* sur un *ex voto* représentant l'enlèvement d'Europe, qui constitue un abrégé allégorique de la *fabula* principale en même temps qu'elle déclenche le récit : un jeune homme réagit en effet ainsi au commentaire du narrateur sur les maux soufferts pour l'amour illustrés par le tableau : « Tu éveilles [...] tout un essaim d'histoires : ce qui m'est arrivé à l'air d'un conte ». Dans la suite du roman, parmi d'autres séquences de même nature, on rencontre une incrustation à double réflexivité, si l'on peut dire, avec un tableau représentant le rapt de Philomèle, dans lequel les scènes représentées par le peintre figurent le voile sur lequel la muette a brodé pour sa sœur, l'histoire de son viol et de sa mutilation par Térée, l'ensemble (tableau + voile) préfigurant la thématique du récit encore à venir dans le roman. Sur ces questions, voir le chap. VII de Fr. Létoublon. Voir aussi Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, Seuil, 1991, p. 82 et suiv.

9. Pour Huet, le roman est une épopée en prose.

10. « Lui même il se reconnaît aux prises dans le combat avec les chefs achéens, et il reconnaît les bataillons venus de l'Orient et les armes du noir Memnon, etc. », *Énéide*, chant I, v. 488-489.

11. Ouvr. cité, p. 168.

12. Pour une autre piste sur les mêmes terres, voir l'analyse d'A. Defrance, « Écriture féminine et dénégation de l'autorité [...] », *RSH* n° 238, avril-juin 1995, p. 118 et suiv., à propos de la séquence qui vient un peu plus loin, du procès contre les chats ayant conspiré avec « Martafax et Lhermitte, fameux

ciée de la référence épique est d'ailleurs un trait d'époque: «Que voulez-vous, Monsieur le Président, ces belles choses-là nous font rire quand nous les lisons» dit le chevalier à son interlocuteur du *Parallèle* à propos d'Homère, qualifié de «plus excellent poète burlesque qui ait jamais été¹³».

Il semble que le genre, dans son évolution ultérieure, ait conservé un goût pour cette sorte d'incrustation anthologique plus ou moins fortement teintée d'ironie, figurant une réflexion en acte d'ordre poétique sur la complexité des mélanges d'influences littéraires qui s'exercent sur lui depuis sa (re)naissance. Vers la fin du siècle suivant, par exemple, on aura ce passage tiré de l'ouverture de *La Belle par accident* (1776?) de Cazotte, où nouveau Don Quichotte, un prince obsédé de contes merveilleux est atteint de «folie féerique». Une reine insomniaque se fait donc raconter des histoires par des endormeuses, et le petit prince en profite au point de ne plus pouvoir se passer de contes merveilleux:

Tout concourant à entretenir ce jeune prince dans ses fausses idées, la nature devint à ses yeux un enchantement. Une souris qu'il voyait trotter, était la bonne petite souris; un perroquet, même un pivoet, l'oiseau bleu; un serpent, selon la couleur, ou le serpent vert ou la fée Manto; une vieille rabougrie ou un derviche bien crasseux, Urgande la déconnue, ou l'enchanteur Pendragon. Enfin, la première fois qu'il put être frappé par la saillie d'un jet d'eau, placé dans un de ses jardins pour en faire l'ornement, il voulut persuader à son gouverneur qu'ils avaient trouvé l'eau qui danse¹⁴.

C'est encore M^{me} d'Aulnoy qui est à l'honneur ici, puisque ce sont quatre de ses contes qui se trouvent cités; mais on voit à quel genre elle semble tout naturellement associée en plein cœur du XVIII^e siècle: soit l'ancien roman de chevalerie, illustré par l'inusable *Amadis*¹⁵, couplé pour l'occasion au vieux roi Uter Pendragon ici promu enchanteur, par confusion sans doute avec Merlin son adjutant féerique ordinaire. Il ne faudra rien moins que l'intervention des fées mêmes pour guérir ce prince de son délire, Cazotte jouant ici à sa façon le jeu hamiltonien de critiquer la féerie par surenchère. Dans cette ère critique de la prose narrative où s'aventure toute la fiction moderne, le conte redéplie donc en incrustations anthologiques (emblématiques sans doute de ce qui d'une réflexion esthé-

rats de la contrée, et tenus pour tels par La Fontaine, auteur très véritable.» Ces noms propres n'existent pas chez le fabuliste, la fable VI du livre IV (*Le Combat des rats et des belettes*) n'évoquant qu'un Artapax, un Psicarpax et un Méridarpax, noms eux-mêmes tirés de la *Batrachomyomachie*, *Combat des rats et des grenouilles*, parodie burlesque d'Homère souvent imitée aux XVI^e-XVII^e siècles. Le conte fait son miel de tout, retravaillant les autres genres en recherchant ce «tour nouveau» – distancé – dans l'usage de la Fable, dont parle l'abbé partisan des Modernes, dans le *Parallèle* de Perrault.

13. Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1688-1697, vol. III, p. 299.

14. Cazotte, *La Belle par accident*, *Œuvres badines et morales* II, Paris, 1817 (1^{re} édition 1776), p. 74.

15. D'où provient la fée Urgande.

tique se cherche à travers l'« image dans le tapis »), son dialogue en féerie avec son *autre* romanesque. C'était bien l'un des arguments des Modernes que de mettre cette matière-là en concurrence avec la matière gréco-romaine (ce qui ne signifie pas écrire comme si celle-ci n'existait pas, ni même forcément contre elle absolument). C'est encore le propos de Cazotte que d'exhiber ce qui joue et travaille encore dans cette trame-là.

L'intergénéricité qu'on vient de voir réfléchir en parodie ou par ironie, vient enfin quelquefois se présenter simplement comme le donné même, en quelque sorte, de ce qui est à l'œuvre dans le conte et ses entours. En voici une illustration parmi d'autres, en tel passage des *Féeries nouvelles* (1741) de Caylus, dans le contexte d'un conte moral revendiqué comme tel : la féerie est ici à la retraite et s'occupe d'être utile : la fée Bonne, retirée d'un monde corrompu, vit à l'écart dans une île idyllique en se consacrant à l'éducation des enfants – et parmi eux, Bleurette et Coquelicot. Malheureusement, une fée mondaine en visite : Arganto, les séduit, les corrompt et les emmène « dans le royaume des erreurs ». Les voici découvrant les merveilles du monde : beaux habits, jouets, etc. C'est alors que :

l'on ouvrit ensuite la porte d'un fort grand cabinet, dans lequel on vit toutes sortes d'instruments de musique. Ce même cabinet était orné d'une bibliothèque remplie de livres d'histoire, et surtout de romans et de contes de fées. Voilà, dit Arganto, de quoi vous délasser, quand vous aurez envie de donner quelque relâche à vos plaisirs ou de vous reposer de vos exercices¹⁶.

Histoire, roman, conte de fées : voilà donc la bibliothèque des enfants corrompus (car sur l'île de la fée Bonne on n'était pas plus soucieux de livres que dans l'*Émile*). Cette trinité littéraire, dans la banalité de son énumération générique, exhibe avec simplicité (et Caylus n'a rien d'un naïf)¹⁷, le caractère probablement stratégique – littérairement mais aussi moralement et philosophiquement –, de la position du conte au carrefour des formes et des genres dont les Modernes se sont saisis à la charnière des deux siècles.

16. Caylus, *Féeries nouvelles, Nouveau Cabinet des Fées* (NCF) t. X, Slatkine reprints, 1978, p. 404.

17. Un autre conte : *Nonchalante et Papillon*, incruste une courte anthologie du conte moral : la princesse Nonchalante doit guérir de sa paresse, et c'est pourquoi elle est envoyée chez le géant : « le géant me dit [...] qu'on m'instruirait, et qu'il y avait de l'ouvrage pour tout le monde. On travaillait dans le château à faire des tentures de tapisseries de tous les contes nouveaux que les fées approuvaient le plus. Le roi Guillemet, Nabottine, Silencieux et Babillarde, Viollette, paraissaient dans tout leur éclat. » (NCF t. X, p. 334). *Nabottine* est de Coypel, *Silencieux* et *Babillarde* sont des personnages de *Finette* de M^{lle} Lhéritier (ainsi que *Nonchalante* d'ailleurs).

D'un certain genre

Jusqu'ici, nous avons travaillé sur l'incrustation en diégèse de ces micro-anthologies du genre et de ses entours ; passons maintenant en paratexte. Dans la longue épître en vers qui sert de prologue aux *Quatre Facardins*, l'ensemble ne se trouvant imprimé qu'à partir de 1730, Hamilton offre en manuscrit au public choisi des petites cours littéraires de la fin du règne de Louis XIV, une histoire anthologique abrégée de leurs engouements littéraires récents : vogue des contes, préférés partout aux romans de tout poil, *Télémaque* compris, avant que les fées ne cèdent le pas aux génies et aux djinns :

Les contes ont eu pour un temps
Des lecteurs et des partisans ;
La Cour même en devint avide,
Et les plus célèbres romans
Pour les mœurs et les sentiments,
Depuis Cyrus jusqu'à Zayde,
Ont vu languir leurs ornements,
Et cette lecture insipide
L'emporter sur leurs agréments.

En vain des bords fameux d'Ithaque
Le sage et renommé Mentor
Vint nous enrichir du trésor
Que renferme son Télémaque ;
[...]
(dont l'auteur est) curieux imitateur
Du style et des fables de Grèce.
La vogue qu'il eut dura peu ;
Et las de ne pouvoir comprendre
Les mystères qu'il met en jeu,
On courut au palais les rendre,
Et l'on s'empressa d'y reprendre
Le rameau d'or et l'oiseau bleu¹⁸.

Un cycle donc, qui voit l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy, synecdoque de la première vogue du conte de fées (Hamilton ne dit rien de Perrault et ne nomme aucune autre conteuse de son temps), triompher en quelque sorte une seconde fois du roman ; incrustation ainsi du *Rameau d'or* et de *L'Oiseau bleu*, considérés comme emblématiques d'un genre qui, à bien lire, n'aurait jamais dû triompher de son adversaire : c'est vrai pour le roman précieux, c'est vrai pour *Télémaque* à travers l'évocation duquel Hamilton livre un éloge implicite de l'Antiquité ; selon lui, ce roman était une adroite mise à jour du meilleur de la littérature ancienne et n'aurait

18. Hamilton, *Les Quatre Facardins*, NCF t. IX, p. 292-293.

pas dû s'effacer devant le conte de fées; il se trompe dans son appréciation de la réception du roman, c'est certain, mais qu'importe: ce qui compte pour nous, c'est le conflit intergénérique qu'il met en scène dans ce prologue, pour ce qu'il illustre au fond du conflit des Anciens et des Modernes comme défaite supposée de l'art véritable (agréments, ornements, imitation adroite, portée quant au sens), face à son contraire (insipidité, inculture, inconstance, goût de la facilité). Autrement dit, dans ce prologue (Hamilton s'y prend autrement et dit d'autres choses dans la *diégèse* de ses contes), ce qui chez d'autres conteurs se trouve tout ensemble lié et interrogé dialectiquement comme intergénéricité complexe où le conte merveilleux, comme genre en formation, anthologise dans son procès ce avec quoi il travaille, se retrouve cette fois radicalement distingué, au fil d'une anthologie déceptive où le grand art ne vit qu'en Haute Romancie.

Mais dans sa réaction au genre, Hamilton réserve le plus vif de son mépris à ce qui vient encore ensuite à travers la vogue des *Mille et Une Nuits* traduites par Galland: incontinence de cette production qui ne recueille pas mais enchaîne et entasse, qui échange les « mystères » sérieux du *Télémaque* pour l'obscurité d'un autre Orient que celui de la Grèce – celui du « talmudiste et du rabbin », étrangement associés ici en dépit du texte des *Nuits* –; artificialité d'un style qui vise l'effet et n'exprime que mauvais goût, alors que Fénelon, par « l'art de son précepteur / Étale avec délicatesse / Dans ce roman de rare espèce, / Ce qu'ont d'utile, ou de trompeur, / La politique et la tendresse »; mensonge enfin d'une traduction qui prétend introduire agréablement aux réalités du monde oriental, alors qu'elle les méconnaît probablement:

Ensuite vinrent de Syrie,
Volumes de contes sans fin,
Où l'on avait mis à dessein
L'orientale allégorie,
Les énigmes et le génie
Du talmudiste et du rabbin,
Et ce bon goût de leur patrie,
Qui loin de se perdre en chemin,
Parut, sortant de chez Barbin,
Plus Arabe qu'en Arabie.

Mais enfin, grâce au bon sens,
Cette inondation subite
De califes et de sultans,
Qui formait sa nombreuse suite,
Désormais en tous lieux proscrite,
N'endort que les petits enfants¹⁹.

19. *Ibid.*, p. 293-294.

Il est remarquable (quoique pour nous paradoxal) qu'une telle charge, dont nous savons qu'elle n'a guère de pertinence historique réelle, ait été jugée idoine à présenter le recueil général du *Cabinet des fées* en 41 volumes (1785-1786), tout se passant comme si cette épître hamiltonienne, malgré son insolence à l'égard du genre, exprimait néanmoins l'essence du projet anthologique visant à recueillir l'essentiel et le meilleur de la production contique de l'âge classique – conte libertin exclu. Voici donc ce qu'on lit aux premières lignes du *Discours sur l'origine des contes de fées introductif au tome trente-septième du Cabinet des fées ou collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux, tome contenant la Notice des auteurs qui ont écrit dans le genre des Contes de fées*:

Nous croyons devoir commencer cette notice par une épître pleine d'esprit, du comte Hamilton, qui indique les caractères de cette collection, et la fortune que chaque ouvrage fit dans les cercles. Nous mettons par là nos lecteurs en état de préjuger de quelle manière nous nous proposons de disserter sur un genre agréable et léger (*suit la citation de, l'Épître à M.L.C.D.F. dont j'ai cité les premières strophes et dont la suite souligne ironiquement la difficulté où sa destinataire met l'auteur en lui demandant de poursuivre son œuvre de parodiste, soit de « (se) livrer au ridicule/Des fâtras qu'(il) a condamnés*». Et la préface poursuit): C'est ainsi que l'ingénieux auteur des quatre Facardins, peignait en badinant un genre aimable qui tient tous ses charmes de l'imagination du conteur, et qui, au lieu de grands efforts, ne demande qu'une plume délicate et fine, un récit simple, un ton doux, et beaucoup d'imagination pour présenter avec intérêt d'une manière tantôt piquante et tantôt affectueuse, la morale la plus saine, et l'on peut dire la plus usuelle²⁰.

À lire ces lignes, on se demande si l'auteur du *Discours* a jamais lu d'Hamilton autre chose que les strophes qu'il cite. Aucun véritable lecteur du *Bélier*, de *L'Histoire de Fleur d'épine* et des *Facardins*, ne reconnaîtra une once de la matière et de la manière d'Hamilton dans ce qu'on en dit là. Rien chez lui d'un récit simple, mais un enchevêtrement redoutable – sinon inextricable –, de péripéties; rien d'un ton doux, mais un style mêlé, bigarré, *ultra* si l'on peut dire, qui partout recherche (d'ailleurs assez génialement) l'excès, le contraste, le paradoxe, l'hyperbole outrée. Quant à cette supposée « morale la plus... usuelle », passons.

Tout recueil, toute anthologie, tout cabinet, etc., est le produit d'une idéologie, c'est-à-dire d'un procès lié de reconnaissance/méconnaissance. Ce que refoule le *Cabinet des fées*, c'est sans doute ce qu'annonce la diégèse d'Hamilton: savoir le conte licencieux satirique et ses arrière-plans philosophiques peu spiritualistes pour le moins, tel qu'il s'est développé depuis le *Tanzai* (1734) de Crébillon²¹. Ce que présente l'épître d'Hamilton, ici

20. *NCF* t. XVIII, p. 1-6.

21. Les *Bijoux indiscrets* (1748) de Diderot s'ouvrent sur une anthologie ironique des princes et sultans de conte merveilleux libertins à l'orientale: *Tanzai*, *Acajou*, *Angola*, *Misapouf*, *Schachbaam* [*sic*], prédécesseurs ou contemporains du sultan Mangogul.

lue dans la perspective néo-classique et moralisante de l'entreprise qui l'annexe, c'est, étonnamment, le rêve impossible d'en finir avec les dérangements en tous genres qu'exprime le genre – ou dont il est l'occasion ; c'est le fameux Sultan de Crébillon qui, au détour d'une polémique orageuse avec sa sultane, demande tout à coup « je voudrais bien savoir de quel genre est un certain genre ? ²² » : telle est bien la question. Et cette préface, si on la réinscrit à l'ouverture des *Facardins*, dit sans doute beaucoup moins la vocation morale du genre que sa remarquable vitalité, une vitalité certes dénoncée comme proliférante (« fatras sur fatras »), et d'autant plus dans son aventure autoperodique : « Faut-il, après le Renard blanc, / Après Fleur d'épine la blonde, / Par un nouveau déchaînement / Faire encore trotter... etc. » ; car « à fourrer dans (tel) ouvrage / Ce qu'a de plus impertinent / Des contes le vain étalage ²³ », on s'expose, et c'est le sens de ce préambule en vers au conte en prose le plus échevelé d'Hamilton, à se trouver entraîné par son public à devoir passer toutes les bornes de l'in vraisemblable, sinon de l'insensé.

Les séquences anthologiques incrustées que nous avons vues plus haut ne font rien d'autre : exposer l'état des choses, cela littéralement (croisements et conflits intergénériques) et dans tous les sens (qu'est-ce que lire un conte merveilleux, qu'est-ce que l'interpréter, à quel degré d'ironie, de complexité signifiante, selon quelle esthétique ?) Crébillon consacra toute son œuvre littéraire à problématiser ces questions à travers trois grands contes de plus en plus complexes et ambitieux, qui inscrivent nettement, à partir du *Sopha* (1739), leur enracinement hamiltonien ; ou, plus exactement encore, leur enracinement en ce qui, dans l'art d'Hamilton, questionne les enjeux esthétiques et poétiques de la machine narrative introduite par les *Contes arabes* de Galland dans la littérature française.

Il reste qu'à la même époque, d'autres ont préféré l'arrondissement réglé de cette machinerie à d'autres fins que de réflexions sur l'art de composer en un certain genre. Quand Hamilton boucle sa *Dernière nuit* en dérégulant complètement les polarités du couple narration/réception, en repositionnant Dinarzade comme conteuse, et (entre autres défigurations) en greffant un conte-type du folklore celtique sur la matière orientale ²⁴, etc. Gueullette et quelques autres entreprennent de transposer quasi mécaniquement, au prix d'une simplification sans états d'âme, le

22. Crébillon, *Ah quel conte!* dans *Œuvres complètes* III, Classiques Garnier, 2001, p. 511.

23. *NCFIX*, p. 294. (Hamilton anthologise ici les héros de ses contes antérieurs).

24. Le conte de *Fleur d'épine* reprend le motif de la « fuite magique » (conte-type n° 328 dans le Catalogue Delarue-Ténèze t. I, p. 341). Voir R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France*, Champion 2002, p. 224.

très complexe dispositif narratif de l'enchaînement narratif amené par Galland, pour en faire une efficace machine à produire du conte exotique en série.

Toute la série des recueils de Gueullette a eu du succès en France et en Europe ; il s'en vante au point de s'auto-anthologiser dans ses préfaces et autres avant-propos ; ainsi, dans l'*Avertissement des libraires* à son dernier recueil (inachevé) des *Mille et Une Heures* (1733), réécriture « sud-américaine » de ses précédentes imitations des *Contes arabes* :

La matière est américaine. [...] On donne la copie des deux premiers volumes, considérés comparables avec ceux tirés de la matière orientale, déjà consultables dans les bibliothèques. Il nous suffit de dire pour le présent que la copie de ces deux volumes des *Mille et Une Heures*, nous étant tombée entre les mains, nous avons cru pouvoir mettre sous presse un livre, qui pouvait figurer dans les Cabinets avec les contes arabes, persans et tartares²⁵.

Traduisons : avec les *Mille et une Nuits*, les *Mille et Un Jours* (1710-1712), et les *Mille et Un Quarts d'heure* (1715) de Gueullette lui-même. Ce recueil est donc du bon gibier d'anthologie, du bon produit pour bibliothèques et cabinets, c'est le libraire qui vous le dit : on le dévorera comme les précédents, parce qu'il est fabriqué pour plaire : en effet, la poétique des *Nuits* a très vite été arraisonnée par les littérateurs de la première moitié du XVIII^e siècle comme instrument de conquête du « grand public » contemporain, ici explicitement visé comme celui qui fréquente cette institution littéraire en plein développement qu'est le cabinet de lecture²⁶. Cet « Avertissement » fait déjà la démonstration que le projet anthologique du « Cabinet des fées » est en cours de réalisation, comme recueil *in progress* du conte à l'orientale, avec sa machinerie narrative multiorientable aux quatre coins de l'exotisme planétaire, avec son personnel et ses décors, etc. Il y a un public pour cela, des relais commerciaux et institutionnels – et des scribes à toutes mains.

La poétique du genre en question n'est pas ici d'un « certain genre » sophistiqué : pas question des questionnements crébilloniens faisant discuter un conteur malin, une sultane lettrée et un fanatique de contes merveilleux, autour de l'esthétique du genre ; chez Gueullette, la poétique en est fixée comme une évidence, ainsi que le propos. À cet égard, il faut lire attentivement le remarquable morceau d'anthologie préfacielle que constitue *L'Avis au lecteur des Sultanes de Guzarate* (1732). On y trouvera d'abord l'autorité d'un auteur réimprimé plusieurs fois et traduit à l'étranger, et qui s'attend du coup (il n'a pas tort) à un nouveau succès :

25. Gueullette, *Les Mille et Une Heures, Avertissement des libraires* (non paginé), chez C.F.J. Lehoucq, libraire, Lille, 1782.

26. Voir R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, 1987.

Le public a reçu si favorablement mes Contes tartares et chinois (puisque les libraires de Paris en sont à la troisième édition, et qu'ils ont même été plusieurs fois imprimés dans le pays étranger) que j'ose me flatter qu'il aura autant de bonté pour les Contes mogols que je lui présente. Ce n'est pas un petit embarras, après tant d'ouvrages écrits très poliment dans ce goût, de prétendre donner encore du nouveau²⁷.

Vient ensuite l'affirmation désinvolte d'une pratique de l'adaptation érigeant le pillage en poétique du genre (si l'on ose dire) : personne, et pas même les savants initiateurs orientalistes, n'a donc fait autre chose avec la matière orientale, que la rhabiller indéfiniment sous divers costumes acceptables pour un public d'Occident friand d'exotisme. Étant acquis que, tout inimitable soit-il, son merveilleux plaît par là même, et qu'il faut exploiter cela au mieux – à la suite de tous les entrepreneurs de prose narrative jusqu'ici, depuis Galland :

Messieurs Galland, et Petis de La Croix, ou du moins ceux qui leur ont prêté leur plume pour rédiger et écrire les Contes arabes, persans et turcs, paraissent avoir épuisé la matière, et il semble qu'il n'y ait plus qu'à glaner après eux ; cependant, 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 à leurs héros préadamites, 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. Je ne dis pas ceci pour le leur reprocher ; au contraire, j'estime que nous leur avons beaucoup d'obligation d'avoir tiré, pour ainsi dire, ces ouvrages de l'obscurité. À leur exemple, si l'on reconnaît quelque fonds de mes histoires, je crois que l'on aura autant d'indulgence pour moi que l'on en a eu pour ces messieurs. (*ibid.*)

D'où suit une poétique de l'invention comme purs montages de blocs narratifs empruntés à diverses sources – pas nécessairement orientales –, l'essentiel étant de lisser la surface pour avoir un effet homogène au stade de la disposition en recueil. L'adroit public approuve sans s'y leurrer, comme le montre le succès de la réécriture de Straparole dans les *Mille et Un Quarts d'Heure* :

[le] public [...] ne m'a point chicané sur les aventures des *trois Bossus de Damas*, de mes *Mille et Un Quarts d'heure*, quoiqu'il ne lui ait pas été difficile de connaître qu'elles étaient prises des *Facétieuses nuits* de Straparole et qu'elles aient même fait la matière de trois ou quatre scènes jouées il y a près de quatre-vingt ans par des bateleurs, et imprimées sous le nom de *La Farce des Bossus*. Il a lu avec beaucoup de plaisir, à ce que j'ai appris, ce conte habillé à la tartare, et extrêmement différent de ce qu'il est dans l'original. J'espère qu'il en sera de même aujourd'hui. (*ibid.*)

Quant au nouvel ensemble présenté, l'auteur avoue une difficulté qui tient tout entière à la question du conte-cadre en usage dans ce type de recueil imité des *Contes arabes*. Car si jusqu'ici toutes les imitations, celles de Gueullette comprises, ont trouvé des façons relativement originales de

27. Gueullette, *Les Sultanes de Guzarate, Cabinet des fées*, t. XXII (1786), p. 245-252.

renouveler tant soit peu le cadre génératif de la machine à produire des histoires²⁸, cette fois pourtant, la solution lui a échappé :

J'ose dire que (jusqu'ici) j'ai suspendu assez agréablement l'esprit du lecteur, qui dans (les deux ouvrages précédents) ne s'est point attendu au dénouement; mais il ne m'a pas été permis de faire la même chose dans les *Contes mogols*. J'aurais bien voulu y faire croire que le sultan de Guzarate est véritablement mort [...] ; mais (le lecteur) sentira bientôt qu'il m'eût été impossible de suivre cette idée, [...] et que s'il était censé mort pour le lecteur, comme pour les sultanes, il n'aurait plus besoin de savoir ce que ses femmes pensent de lui après l'avoir perdu. [...]. (*ibid.*)

Qu'on se rassure du reste, les amateurs d'exotisme sérieux trouveront en compensation un surcroît de notes documentaires, fruits d'un méthodique pillage de la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot et des relations de voyages. L'auteur a beaucoup compilé²⁹. On doit l'en remercier.

Ce texte est remarquable pour son tranquille cynisme littéraire : pillage de scénarios, rhabillage à la tartare, à la chinoise, à la mongole – et bientôt à la péruvienne : alibi éducatif et culturel, visée prioritaire du public des dames et des cabinets : la prose de conte devient une entreprise commerciale visant un créneau du marché culturel, s'autorisant de ses succès antérieurs, exhibant une technique sans mystère au lieu d'un style et d'une vision ; voici le conte instrumentalisé, et il ne peut vraiment l'être que sous cette forme du recueil imité de la machine à produire du conte en série que Gueullette et ses semblables ont su tirer des *Mille et Une Nuits*. Resterait à savoir si le produit littéraire ressemble au programme prétendu, s'il n'y a pas belligérance critique entre le programme affiché et les pratiques narratives concrètes qu'il prétend thématiser. Il semble que si, mais ce n'est pas ici mon propos d'étudier l'intérêt littéraire intrinsèque de l'œuvre de Gueullette³⁰.

28. « [...] Dans les *Contes arabes*, une jeune fille à qui, au sortir du lit du sultan, on doit couper la tête, trouve le secret de l'amuser pendant mille et une nuits par le récit d'aventures qui suspendent toujours la curiosité de ce monarque, et lui obtiennent la vie qu'elle était destinée à perdre. *Les Mille et Un Jours* sont remplis d'histoires ingénieuses, et très délicatement écrites, dans lesquelles la nourrice de la princesse prévenue contre notre sexe, veut lui prouver qu'il y a des amants fidèles. [...] elle est obligée, enfin, de changer de sentiments, et se détermine à se marier. [...] Un prince dont la femme est crue morte, et qui devenu aveugle par accident, se fait raconter tous les jours des histoires nouvelles pour soulager sa douleur, fait le sujet des *Mille et Un Quarts d'heure*. [...] Il s'agit dans les *Contes chinois* de faire changer de religion à un roi de la Chine. Un sage cabaliste prend la figure du premier mandarin, et sous prétexte de convertir la reine, qui est mahométane, il lui raconte en présence de son époux, les aventures merveilleuses qu'il suppose lui être arrivé dans les différents corps par lesquels il a passé, suivant la mététemp-sycose qu'admettent les Chinois [...] ». (*ibid.*)

29. « Il me reste à dire que ce n'est pas sans raison que j'ai mis à ces aventures des notes géographiques et historiques un peu plus amples que l'on n'a coutume de le faire en pareil cas, outre qu'il y a nécessairement dans ces sortes d'ouvrages des endroits qui ont besoin d'explication, surtout pour les dames, j'ai cru devoir les appuyer, et principalement ceux qui regardent l'histoire fabuleuse, de l'autorité de la bibliothèque orientale, ou des plus célèbres voyageurs, qui ont parcouru ces vastes pays, persuadé que le lecteur ne me saura pas mauvais gré de ces remarques, qu'il sentira bien m'avoir coûté beaucoup de temps et de lecture. ». (*ibid.*)

30. Voir l'étude de C. Langle sur les *Sultanes*.

Recueillir, transmettre

Le troisième aspect de la question du « recueil » en féerie, est celui d'un « faire » : pour que recueil, ensemble, anthologie, cabinet, bibliothèque, il y ait, il faut que cela ait été recueilli puis transmis. Qui dit conte dit répertoire et mémoire vive de ce répertoire. Quelqu'un raconte donc, conteur ou conteuse : *Ego* dans la préface chez Apulée, puis Lucius; Amanzei ou Moslem chez Crébillon; Giafar ou trois calenders successivement, chez Galland; Richard Cœur-de-Lion chez M^{lle} Lhéritier; la nourrice Sutlumemé chez Pétis; Dinarzade chez Hamilton; telle fée lisant dans le Grand Livre chez M^{me} de Villeneuve, etc. Pour qu'il y ait quelque jour tel recueil de contes, il faut qu'il y ait eu d'abord un recueil incarné en mémoire vive : « elle avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui avait échappé de tout ce qu'elle avait lu » – on a reconnu la conteuse arabe; « (le géant Moulineau) avait de plus un bélier, / [...] cet animal singulier / [...] lui contait toujours quelque petite fable, / Dont il savait un millier » : nous sommes dans les *Antiquités de Pontalie*³¹; voici enfin un étrange personnage du même auteur, qui se prend pour Schéhérazade comme Don Quichotte se voyait en Amadis; il faut dire qu'elle est amoureuse et désespérée :

Alors d'une inutile quête,
Le désespoir et le chagrin
Menèrent (la) raison (de l'héroïne Alie) bon train
Et l'amour lui tourna la tête;
Pleine de vapeurs et d'ennuis,
Elle se crut, avec son aventure,
Au beau milieu des Mille-nuits
[...]
Comme elle avait dans la mémoire
Tout les récits de ce fatras,
Elle crut, malgré ses appâts,
Qu'il fallait conter quelque histoire
Pour se garantir du trépas...³²

L'amusant de l'affaire est que l'histoire qu'elle va entreprendre est celle de sa propre vie comme descendante des premiers Mérovingiens : « Je suis fille de Pharabert, Issu d'un petit-fils de France, / De qui le père Dagobert, etc. », par où Hamilton lui fait (ré)citer en supposé mode arabe la matière et la manière « franque » de La Calprenède, dont le *Faramond* (1661-1670) hante son texte³³ : nouvelle occurrence de confrontation intergénérique

31. *NCF*, t. IX, p. 6-7.

32. *Ibid.*, p. 17-18.

33. Dans cette épître introductive au *Bélier* (et en quelques endroits du récit même), mais aussi (et surtout) dans la diégèse de *Zeneide*. Titre complet du roman : *Faramond ou l'Histoire de France*.

incrustée (mais il s'agit nettement ici de collision délibérément voulue explosive).

Mais nous savons aussi que le public a les contes et les conteurs qu'il mérite : comme les gens d'esprits ne peuvent guère briller en compagnie des sots selon M. de La Rochefoucauld, les bons conteurs ont besoin d'un public qui en sache presque autant qu'eux. La mémoire vive du répertoire suppose amateurs et connaisseurs : le recueil s'engendre aussi à partir de ce pôle-là de la mémoire des contes. À cet égard, c'est dans Crébillon qu'on trouvera la figuration la plus intéressante, parce que finalement tout à fait problématique, des aléas de la réception *in vivo* du conte merveilleux :

Quoique (le sultan Schah-Baham) sût l'origine de la féerie, aussi bien que s'il eût été de ce temps-là, que personne ne connût plus particulièrement le célèbre pays du Ginnistan, et ne fût plus instruit sur les fameuses dynasties des premiers rois de Perse, et qu'il fût, sans contredit, l'homme de son siècle qui possédât le mieux l'Histoire de tous les événements qui ne sont jamais arrivés, on le faisait passer pour le prince du monde le plus ignorant³⁴.

De ce fanatique de féerie, on dit d'ailleurs que l'unique lecture à laquelle il ait jamais consenti, est le recueil des annales légendaires d'Isma écrit en lettres d'or à l'instigation de son arrière grand-père, d'après tous les contes qui lui furent faits par qui l'on sait. Mais Crébillon a une conception généreuse du public des contes : voici le royaume d'Isma, et voici le redoutable Quamobrem, « Grand Raisonneur » et chef incontesté de l'opposition, dans cette monarchie parlementaire prise au moment où son roi, sans vergogne, prétend épouser une oie à la face du monde : or, dit le conte à propos dudit raisonneur, « il n'y avait pas dans tout l'empire d'Isma, d'homme qui pût se vanter d'avoir lu plus de contes » ; mais ce recueil vivant n'est que premier entre ses pairs : c'est en effet tout le peuple d'Isma rassemblé (recueilli?) en ses députés réunis à la chambre pour entendre Quamobrem mettre en question les projets royaux, qui se trouve doté de compétences remarquables en ce genre :

Seigneurs et Messieurs, proclame-t-il, votre goût pour les Lettres est trop connu, pour que l'on puisse un instant présumer qu'il y ait ici quelqu'un qui n'ait pas lu beaucoup de contes. (Approbatton générale) Or, continua-t-il, j'ose vous répondre que quelques étonnants que puissent être les contes que vous avez lus, il ne vous en est jamais tombé entre les mains, d'aussi extraordinaire, j'ose même ajouter, de si absurde, puisque tout conte doit l'être plus ou moins, que l'histoire que j'ai à vous raconter aujourd'hui³⁵.

Nulle part dans les 41 volumes du *Cabinet des fées* (sauf chez les précurseurs : M^{me} d'Aulnoy, Hamilton – et c'est d'ailleurs poser la question de ce

34. Crébillon, *Le Sopha*, OC II, classiques Garnier, 2000, p. 282.

35. *Ab quel conte!*, OC III, p. 607-608.

que le second doit sur ce plan à la première³⁶), on ne trouvera d'intérêt aussi marqué, aussi élaboré, pour la question de la réception du conte en tant qu'elle instaure ou révèle un différentiel irréductible dans l'économie du genre. Partout dans cette œuvre se trouve réfléchi la contradiction productive du rapport jamais immédiat et toujours tissé de contradictions, entre énonciation et réception, écoute et récitation, création et évaluation, etc. Il n'y a d'émission et de réception de conte qu'entre recueils incarnés, mémoires vives, compétences plus ou moins accordées aux plans esthétique et poétique; sans négliger la visée référentielle allégorisée, puisque dans *Ah quel conte!* (1754) par exemple, ces débats sont corrélés à des enjeux politiques, la monarchie d'Isma ressemblant fort à la monarchie anglaise (le texte est sous-titré «conte politique et astronomique»); car puisque nous cherchons toujours à réfléchir aux fondements internes de la logique du recueil en matière de contes, voici un univers littéraire qui rappelle qu'au fond tout conte émane d'un recueil vivant s'adressant à un autre recueil vivant, et que cette adresse n'est jamais loin de celle qui dynamise politiquement le lien social.

Il reste à explorer la façon dont les contes de l'âge classique (au sens large) représentent leurs propres sources en tant qu'écrites. Car le genre le fait abondamment, n'utilisant d'ailleurs guère la notion de recueil, et préférant se désigner comme enté sur ce que j'appellerais des dépôts de savoir et de récits, lesquels sont dits «mémoires», «chroniques», «Annales», «archives», et quelquefois aussi «recueils» antérieurement constitués: l'ensemble ayant été transmis par diverses voies jusqu'à la voix qui les transmet à son tour.

Au fondement, il y a d'abord une dialectique de l'expérience et du témoignage, qui se couronne en archivage. Un homme a jeté un noyau de datte dans le désert, à un endroit où il ignorait qu'il y eût des génies – lesquels ont des enfants si fragiles qu'un noyau de datte vous en tue un sans rémission; et voilà l'homme menacé de mort, et voilà une histoire des *Nuits* amenant d'autres histoires qui, tiers par tiers, vont arracher sa vie à la colère d'un génie. Voici encore un homme très pauvre, et fort en colère: pourquoi le marchand Sindbad est-il si riche? Qu'a-t-il de plus que lui? Et

36. Cf. les «fous de féerie» (l'auditeur-lecteur et les conteuses) du roman-cadre des *Contes des fées*: La Dandinardière se profile en palimpseste de Schah-Baham, quoique Crébillon focalise l'attention sur la seule filiation hamiltonienne, en donnant la Reine des Îles de Cristal de *Ah quel conte!* comme descendante de Crystalline la Curieuse, héroïne des *Facardins* (cf. OC III, ouvr. cité, p. 488 et 503). Concernant madame d'Aulnoy, à propos de son traitement ironique du conte par le différentiel réglé du cadre d'énonciation-réception et des contes merveilleux insérés, voir J. Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, Kimé, 2001, p. 186 et suiv.

Sindbad l'invite dans sa maison et ce sont sept contes qui narrent les sept voyages de cet Ulysse arabe devant une assemblée d'amis choisis : « Vous n'avez peut-être entendu parler que confusément de mes étranges aventures, et des dangers que j'ai courus sur mer dans les sept voyages que j'ai faits, et, puisque l'occasion s'en présente, je vais vous en faire un rapport fidèle... ». Tout conte des *Nuits* rapporte une expérience qui vaut justement par son caractère singulier, à la limite de l'impensable ; ainsi des métamorphoses du héros : tel a été singe et s'en souvient ; tel autre a été Calife l'espace d'une nuit ; mais dans la féerie classique aussi : telle fée de M^{me} de Villeneuve a dû vivre serpent au péril de la mort, etc. Autre expérience typiquement génératrice de récit merveilleux, celle de la métempsy-cose : l'*Histoire véritable* de Montesquieu (1725, inédit au XVIII^e), les *Contes chinois* de Gueullette (1723), le *Sopha* de Crébillon y recourent, installant la figure « cadre » du métempsy-cosé, c'est-à-dire d'une anthologie vivante de récits nécessairement extraordinaires, indéfiniment extensibles par définition dans toutes les directions de la géographie humaine, animale ou végétale, dans toutes les strates du temps passé, tous les âges de la vie naturelle et surnaturelle. Un conteur métempsy-cosé est un recueil potentiellement infini de contes merveilleux. Comme Schéhérazade, mais par seule expérience de vie³⁷.

Pour clore cet examen de l'expérience préalable au témoignage conté³⁸, je rappellerai enfin que les *Mille et Une Nuits* inscrivent fréquemment, à la fin d'un conte de témoignage, l'histoire de l'archivage d'État dont il a fait l'objet, après audition sur ordre du sultan ou du calife. Ainsi à la fin de l'histoire de Coggia Hassan, le miséreux devenu riche marchand cordier : en le félicitant, Haroun al Rachid ajoute : « je veux aussi que tu racontes ton histoire au garde de mon trésor, afin qu'il la fasse mettre par écrit et qu'elle y soit conservée ». On lit quelque chose d'analogue à la fin de l'histoire de Ganem, où il est dit que le calife :

37. Voir J.-F. Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps : les contes à métempsy-cose (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans Jomand-Baudry et Perrin, *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, Kimé, 2002, p. 123-139.

38. Du côté de M^{me} d'Aulnoy, il faudrait travailler cela du point de vue des enchâssements intradiégétiques à multiples niveaux qu'elle agence au sein d'un même conte lui-même encadré dans une nouvelle. C'est le cas par exemple avec *Serpentin vert* où le récit du serin (un Grand d'Espagne métamorphosé) en quatrième niveau, récit qui est d'abord autodiégétique, inclut bientôt une série de témoignages sur diverses aventures merveilleuses observées en Europe, avant qu'il n'évoque le recueil virtuel des récits qu'il ne fera pas : « j'aurais trop de choses à vous raconter, madame, si je vous disais les différentes aventures qui me sont arrivées... », le bois des animaux parlants dans lequel on se trouve constituant d'ailleurs lui-même l'espace anthologique commun de récollection orale virtuelle de toutes leurs aventures. *Contes I*, ouvr. cité, p. 555. J'utilise ici les analyses de M.-A. Thirard, « Un nouvel art du conte à la fin du XVII^e siècle en France, ou l'histoire d'un imbroglio narratif dans *Le Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy », *Il Confronto letterario. Quaderni del dipartimento di lingue e letteratura straniera moderne dell'Università di Pavia*, n° 37, 2002-I, anno XIX. Nuova serie. Mauro Baroni editore, p. 91-104.

trouva cette histoire si extraordinaire qu'il fit ordonner à un fameux historien de la mettre par écrit avec toutes ses circonstances. Elle fut ensuite déposée dans son trésor, d'où plusieurs copies tirées sur cet original l'ont rendue publique.

On voit d'ailleurs bien dans ce dernier exemple, que la mise en circulation écrite des histoires singulières recueillies dans son trésor par l'État, est elle-même une donnée narrative de la matière des *Nuits*. Ce serait un travail intéressant de constituer une poétique de la circulation dans les *Contes arabes*, des contes qui y sont mis en circulation³⁹.

L'autre visage du phénomène est évidemment constitué de l'ensemble des motifs narratifs tendant à présenter les contes livrés comme tirés d'anciennes sources : anciennes annales, par exemple, dans *Tourlou et Rirette* de Caylus (1741), où, voulant faire le bonheur de deux amants, une fée les installe aux champs :

et comme la bonne fée aimait un peu à raconter, elle leur dit : vous ne pouvez douter, par les marques de mon pouvoir, et par celles de mes bontés, que je ne sois une fée ; j'ai trouvé dans nos anciennes annales un conte que je veux vous faire » (*elle leur dit un conte oriental, celui de L'oiseau jaune ; traité en conte moral*)⁴⁰.

On a un autre exemple du fait (et dans son mode ironisé même) avec *Ah quel conte!* où le sultan veut savoir s'il est bien vrai que Schezaddin soit le premier amour de l'oie-princesse :

Sire, répondit Moslem, tout ce qu'à cet égard, je puis dire à votre majesté, c'est qu'ayant eu la même curiosité, j'ai fouillé avec soin toutes les annales qui m'ont fourni ce conte, que j'ai lu avec attention toutes les pasquinades et les recueils de chansons médisantes qui restent de ce temps-là... » (*et certes, rien ne va contre!*).

En dehors des annales d'État ou de féerie, peut se présenter le modèle inusable des Mémoires, surtout au XVIII^e siècle, qui voit l'essor du roman-Mémoires toujours plus ou moins donné comme tiré de manuscrits trouvés ; un seul exemple à cet égard, qui vaut paradigme pour son caractère parodique outré : l'*incipit* de la version versifiée des *Antiquités de Pontalie* (alias *Le Bélier*) d'Hamilton ; il s'agirait en effet d'une adaptation de mémoires érudits dont l'auteur n'est autre que le vénérable historien bénédictin dom Mabillon, lequel aurait découvert la source étymologique du nom de Pontalie, demeure et domaine de la sœur de l'auteur⁴¹, nom dont c'est précisément la gageure du conte (et sans doute la contrainte au sens oulipien du terme), que d'en élucider l'histoire :

39. Ce que le pouvoir archive et conserve dans son trésor, n'est pas destiné à circuler dans le public ; ce que le souverain et ses serviteurs savent des affaires et des histoires secrètes de la cité garantit l'emprise « panoptique » du pouvoir sur les gouvernés ; que malgré tout, les histoires filtrent et se répandent dans le recueil des *Contes arabes*, et que cette histoire-là rencontre un formidable écho au XVIII^e siècle en France, n'est sans doute pas idéologiquement innocent ni sans portée proprement politique.

40. *NCF*, t. X, p. 232-233.

41. Elle est l'épouse du comte de Gramont dont Hamilton a écrit les fameux *Mémoires*.

Après tout, pour ne point mentir,
Si ce Mémoire est véritable,
Il porte tout l'air d'une fable
Que j'aurais, pour vous divertir,
Essayé de rendre agréable [...] ⁴²

Au-delà dans le corpus du genre à l'âge classique, s'ouvre enfin le recueil des « vieux recueils », lesquels sont donnés comme des sortes d'avant-textes un peu trop raboteux pour être publiés tels quels, mais qu'une plume habile a su lisser pour rendre fréquentable l'ancienne et toujours vivante matière qu'ils ont à transmettre. Qui dit en effet constitution de recueil dans le passé, suppose une volonté de conserver en vue d'un futur. Un cas assez connu est celui de M^{lle} Lhéritier qui, en bonne « moderne », exhorte M^{me} de Murat à « mettre dans leurs jours, / Les contes ingénus, quoique remplis d'adresse, Qu'ont inventés les Troubadours. » (épilogue en vers de *Marmoisan*) ; elle-même annonce tirer la matière du recueil de *La Tour ténébreuse* des « contes et historiettes » composées par Richard Cœur de Lion durant sa captivité en Allemagne (*Ricdin-Ridon*). Mais sur ce terrain, nous retrouvons encore Gueullette qui, dès ses débuts, n'a pas négligé la matière médiévale. Dans l'*Avertissement de l'auteur* préfaçant les *Soirées bretonnes* (1712), il présente en effet le texte comme une adaptation d'un ancien recueil remontant aux VII^e-VIII^e siècles : une princesse mélancolique ne se déride qu'à la lecture des « fabliaux [...] que nous appelons aujourd'hui des contes de fées », d'où suit un concours de beaux esprits du temps pour lui faire des contes, les meilleurs étant recueillis par elle :

Suivant qu'il méritait l'approbation de la princesse, on le transcrivait, et on le mettait dans un recueil auquel Aliénore donna elle-même le titre de *Soirées bretonnes*, parce que c'était ordinairement le soir qu'on lui faisait cette lecture ⁴³.

Il suffit ensuite qu'un obscur et providentiel juriste breton en fasse don à l'auteur, qui transmet lui-même la matière, moyennant suppression des prologues et réflexions d'Aliénore jugés superfétatoires (cinq ans auparavant, M^{lle} Lhéritier, annonçait pour sa part ne pas procéder autrement avec la matière de ses *Contes anglais*). Il ne faudrait pas oublier ici, mais c'est un autre sujet, les enjeux idéologiques et politiques qui travaillent cette réasomption de la matière de Bretagne sous ses espèces « gauloises » et « celtes », par la composante « nationaliste » de la politique royale, dont

42. *NCF*, t. X, p. 3.

43. Gueullette, *Les Soirées bretonnes, Cabinet des fées*, t. XXXII (1786), p. 17-20.

Bernard Magné a montré naguère comment la pensée des Modernes s'y articulait, à la charnière des deux siècles⁴⁴.

Quoi qu'il en soit, le conte intègre bien dans sa diégèse aussi bien que dans son paratexte, toute l'histoire de sa propre constitution en objet digne d'être recueilli, conservé, préservé, toiletté, transmis, etc. Il affiche qu'il est de sa nature – pour autant qu'il vaille – d'être recueilli, d'appartenir à un ensemble, à un répertoire partagé par des mémoires vivantes et enregistré par écrit sous l'égide de l'État ou des particuliers; il est de sa nature, enfin, de se trouver transmis par annales, mémoires, recueils, etc. Pour autant, cette transmission ne va pas sans aventures; mieux: elle est potentiellement aventure en elle-même; car ce peut être un conte que les avatars de la transmission d'un conte ou d'un recueil de contes. Sans trop développer ce volet, je mentionnerai simplement trois aspects du problème: tout d'abord, un conte peut intégrer un débat (hérité de l'histoire de sa transmission) sur la vérité des faits racontés: c'est quelquefois le cas chez Perrault, par exemple dans l'épilogue du *Petit Poucet*, avec un débat inscrit sur la réalité du vol de l'ogre par Poucet: «il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord sur cette dernière circonstance, etc.⁴⁵»; de même, dans *Peau d'âne*, s'inscrit une divergence entre la version qu'on lit et celle de «quelques auteurs» à propos de ce qu'a su l'héroïne de son observation par le prince à travers le trou de sa serrure⁴⁶; au XVIII^e siècle, M^{lle} de Lubert recourt au même procédé dans l'épilogue du *Prince glacé* (1743):

Léoparde [...] ne s'occupa plus qu'à persécuter l'amour dans tous les objets qui se présentèrent à ses yeux [...] quelques-uns ont dit qu'elle épousa l'enchanteur après la mort d'Étincelante; mais ces auteurs sont si peu sûrs, qu'on ne peut rien fonder sur la foi de leurs chroniques⁴⁷.

La seconde difficulté possible tient aux avatars de la transmission même: celle-ci peut s'avérer lacunaire, trouée de blancs que le conteur, dans tel exemple de Caylus, prétend ne savoir comment combler:

Malgré l'exactitude de ceux qui m'ont donné des mémoires, et le soin que j'ai eu d'en rassembler, je suis obligé d'avouer que le détail de cette jolie partie n'est pas venu jusqu'à moi; je sais seulement qu'il y eut un page de l'équipage qui fut mangé, et que l'ogre qui fut couru, n'en serait pas demeuré en si bon chemin, si Gremudan ne l'eût assommé d'un coup de sa massue⁴⁸.

44. B. Magné, *Crise de la littérature française sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, thèse d'État, Lille III, Diffusion Champion 1976, t. II, p. 640-641.

45. *NCF*, t. I, p. 76.

46. *Ibid.*, p. 186.

47. *NCF*, t. XV, p. 183.

48. Caylus, *La Princesse Pimprenelle et le prince Romarin, Féeries nouvelles*, *NCF*, t. X, p. 285.

Cette question de la mémoire et de l'oubli est d'ailleurs au centre de la problématique du répertoire ; La Bruyère l'avait dit en son temps : « tout est dit et l'on vient trop tard » ; le conte de fées semblait constituer l'un des éléments de la réplique des Modernes ; mais si dans cet ordre même, il fallait voir revenir l'aphorisme redoutable ? La réponse de Schah-Baham est nette : sa grand-mère n'a pas tout dit, et c'est pourquoi dès le préambule du *Sopha*, il exige qu'on lui fasse des contes nouveaux :

Mais vraiment, à propos d'elle, je pense une chose ! Quelque mémoire qu'elle eût, il est impossible qu'elle ait retenu tous les contes qu'elle avait appris, que quelqu'un ne sache pas précisément ceux qu'elle avait oubliés ; qu'on n'en ait pas fait depuis elle, ou qu'actuellement même on n'en fasse pas.

Un lecteur attentif des *Contes arabes* remarquera d'ailleurs qu'il n'a pas tort concernant la mémoire de Schéhérazade ; elle avoue en effet ignorer une histoire pourtant impatientement attendue par son auditoire : savoir le récit du troisième vieillard dans l'histoire du marchand et du génie, qu'elle élide donc au début de la VIII^e Nuit, pour lui substituer celle du pêcheur et du génie⁴⁹. Cette défaillance du savoir de la conteuse n'est pas exploitée dramatiquement, mais son inscription pourrait être considérée, d'une certaine façon, comme homogène à toute une problématique du manque exhibé qui ne serait pas sans pertinence dans ce contexte – même si la suite de l'histoire de l'invention des *Mille et Une Nuits* comble cette lacune avec les manuscrits trouvés postérieurement à Galland.

Le Grand Recueil

La dernière série de problèmes que je désirerais aborder, tourne autour d'une question que je désignerai comme le fantasme de l'archi-recueil. Cet « Ur-Buch », si l'on veut, ce serait le recueil postulé des livres des fées, ces livres dont les contes attestent bien la réalité et dont ils citent même parfois des extraits, quand telle ou telle fée s'avise d'en lire quelques lignes ou d'en résumer la teneur ; livres qui sont disposés là, sur telle table ou bureau de corail, posés sur un coussin de plumes de colibri, déposés dans un coffret lumineux au cœur d'une tour mélusinienne, cachés dans une robe de crépuscule d'où une main délicate les tire pour les consulter, ouverts à une page que nous ne lirons jamais, etc. Et parmi ces livres dont nous n'avons certes pas le recueil mais d'exquisément minces extraits : le Livre des livres, le Grand Livre des fées, recueil de toutes les histoires passées et à venir, de

49. *Les Mille et Une Nuits* (trad. Galland), t. I, G-F Flammarion (éd. Gaulmier), p. 63.

chaque destin féérique. C'est, je crois, dans *La Belle et la Bête* (1740) de M^{me} de Villeneuve, qu'il apparaît le plus nettement : sur ses pages, s'inscrit en simultané de la vie féérique vécue, tout le détail raconté de celle-ci, mais dans une langue qui n'est pas celle des mortels puisque, dit la fée narratrice de la seconde partie du conte : « un signe, le moindre geste exprime parmi nous tout ce que le vulgaire ne pourrait prononcer en trois jours ⁵⁰ ». Il ne se confond pas avec le livre où tout est déjà écrit de toute éternité (celui de toute une tradition religieuse) : ces fées-là en effet, et, je crois, l'ensemble du personnel féérique du corpus classique (mais il faudrait regarder de près le corpus orientalisant), en tiennent généralement pour un libre-arbitre conséquent qui implique la possibilité et la nécessité de créer sa voie, quoique dans le cadre de déterminations générales qui soumettent les *fata* aux lois du Destin. Chez M^{me} de Villeneuve en tout cas, les fées sont relativement libres de leurs actes ; et pour qu'une enquête soit déclenchée et une accusation portée devant l'assemblée des fées, « il faut enfin quelque aventure imprévue pour qu'on visite le livre général, dans lequel ce que nous faisons se grave de lui-même au moment que la chose arrive ⁵¹ ».

Mais outre ce livre général, ce sont surtout les livres particuliers que le lecteur voit paraître ici ou là dans les contes. Souvent, pour s'orienter face à une situation difficile, la fée consulte un de ses livres : elle y lit le passé et souvent l'avenir de ceux auxquels elle a affaire ; comme le Grand Livre, ces livres contiennent ce que le conte a déjà dit – et souvent ce qu'il va dire. Dans *L'Heureuse Peine* de M^{me} de Murat, voici par exemple la fée Formidable à qui le roi est venu demander de l'aide pour obtenir une princesse de sa cour :

La fée, ouvrant un de ses livres : je vois bien ce que vous voulez, continua-t-elle ; oui, vous aurez une fille de cette princesse que vous m'avez préférée si injustement, mais ne croyez pas être toujours heureux... la fille que vous devez avoir sera autant haïe de tout le monde que je vous ai autrefois aimé ⁵².

Voici un autre exemple, pris de nouveau chez M^{me} de Villeneuve (ou bien Caylus ?), dans *Le Loup galeux* (1745) cette fois ; un roi et une reine, désespérant d'avoir un enfant, finissent par interroger une fée :

Voyons toujours dit la bonne Mimi, en touchant son livre de sa baguette, qui s'ouvrit aussitôt à l'endroit qu'il fallait lire : voici ce qu'elle y trouva : *La fée des Broussailles ne veut point que le roi et la reine aient des enfants* [...] Je lis dans mon livre que toutes (les fées) que vous avez été voir

50. M^{me} de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, « Le Promeneur », Gallimard, 1996, p. 149.

51. *Ibid.*, p. 127.

52. *NCF*, t. X, p. 407.

vous ont dit *Vous venez de bien loin chercher ce que vous avez bien près*. – Cela est vrai, Madame, elles nous ont dit cela tout comme vous le lisez⁵³.

Ainsi, cela que livre fée sait, ou que fée sait y déchiffrer, est bien l'archi-conte du conte que l'on nous conte, puisque ce que nous avons lu s'y dédouble et que ce que nous lirons s'y esquisse, au moins à l'état virtuel, pour l'intelligence féerique.

Mais pour poursuivre sur cette piste, il faudrait quitter la thématique du livre pour entrer dans le domaine de ce que l'on pourrait appeler l'optique féerique, savoir cette capacité des fées classiques (et de leurs équivalents mâles parfois) à installer en leurs demeures ce que Borges a nommé un « aleph », soit ce point du monde d'où l'ensemble du monde comme totalité et comme détail est perceptible dans son intégralité vivante⁵⁴. C'est aussi le point de vue de Dieu lorsqu'il déplie la monade leibnizienne, mais cela nous entraînerait un peu loin, quoique tout bien considéré, ce soit bien à partir de ce point de vue-là – et l'on se rappelle ce que dit Pascal de l'impossibilité constitutive pour l'homme d'atteindre au point de perspective idéal en morale – à partir de ce point de vue donc, qu'on entreverrait peut-être que tout recueil de contes s'ordonne secrètement en visée de l'aleph (divin ou non); on retrouverait alors ces incrustations ekphrastiques à « plus haut sens » précédemment évoquées, mais dans la dimension cette fois quasi encyclopédique d'un recueil général de tout le savoir du monde; voici donc un prince occupé à casser une noix devant toute la cour de son père; la noix cassée, il y trouve une noisette, à l'intérieur de laquelle se trouve un noyau de cerise où il trouve une amande qui livre un grain de blé lequel contient un grain de millet, d'où il tire enfin ce qu'on attend :

une pièce de toile de quatre cents aunes si merveilleuse, que tous les oiseaux, les animaux et les poissons y étaient peints avec les arbres, les fruits, et les plantes de la terre, les rochers, les raretés et les coquillages de la mer, le soleil, la lune, les étoiles, les astres et les planètes des cieux. Il y avait encore le portrait des rois et des autres souverains qui régnaient pour lors dans le monde; celui de leurs femmes, de leurs maîtresses, de leurs enfants et de tous leurs sujets, sans que le plus petit polisson y fût oublié. Chacun dans son état faisait le personnage qui lui convenait, et vêtu à la mode de son pays⁵⁵.

53. *NCF*, t. XIV, p. 201-202.

54. « À la partie inférieure de la marche (de l'escalier), vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. [...] Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. » Borges, *L'Aleph*, Gallimard, 1962, p. 205.

55. M^{me} d'Aulnoy, *La Chatte blanche*, ouvr. cité, p. 181.

Pour en terminer sur cette question de l'archi-recueil postulé par l'amateur de conte parce que suscité, sans doute, par la dynamique même de la féerie, il faut poser – avec Crébillon encore –, la question d'un code des fées. Ouvrons une dernière fois *Ah quel conte!* : la question que nous allons y trouver cette fois serait à peu près la suivante : est-il possible d'unifier sous une seule série de principes, les règles régissant le monde de la féerie ? C'est celle du conseiller Taciturne ; ce n'est pas qu'il réclame une poétique réglée du genre ; sa question est plutôt d'ordre juridico-politique : il vient de demander à la Reine des Îles de Cristal si elle n'est pas elle-même fée, ce qui l'aiderait à résoudre les graves difficultés que lui crée le génie Plus vert que pré ; or comme elle lui répond qu'elle l'est, mais pas « de la première classe », il manifeste sa perplexité : « c'est que véritablement [...], on a toutes les peines du monde à ne pas se tromper à ces classes différentes, à retenir quels sont vos privilèges et leurs bornes, et qu'enfin on n'a rien de décidé là-dessus, pour n'être pas quelquefois fort embarrassé quand on veut faire un conte⁵⁶ ». Schah-Baham, qui écoute le conteur Moslem raconter cela, confirme cette demande :

Il a par exemple grande raison, dit le sultan : j'ai bien souvent désiré que nous eussions sur cette matière, un bon livre pour servir de règle. On en fait tant de moins nécessaires, que je suis surpris qu'on ne se soit pas encore avisé d'en composer au moins un sur une chose si intéressante : mais continuez Vizir, Taciturne sera content ; je lui en promets un ; et je le ferai moi-même, afin qu'il soit mieux⁵⁷.

On postule donc chez Crébillon une sorte (si j'ose dire) de Dalloz féerique ; s'il n'existe que par hypothèse ironique, il s'inscrit pourtant virtuellement à l'arrière-plan de bien des contes, fondant une sorte de légalité féerique universelle qui insiste vers une cohérence.

On trouve notamment cela (mais à l'état de fragments dispersés) chez M^{me} de Murat, M^{me} d'Auneuil, Preschac et (surtout) M^{me} de Villeneuve : subordination des jeunes fées à leurs anciennes ; degrés de « vétérance » chez M^{me} de Villeneuve ; épreuve de la métamorphose en animal à dates périodiques, avec perte de tout pouvoir durant ce temps ; possibilité d'accélérer la prise d'autonomie à l'égard des anciennes par épreuves impliquant un risque mortel ; interdits portant sur les unions avec les mortels ; obligations de bienfaisance avec contrôle régulier⁵⁸, etc. Quoi qu'en dise Taciturne, les grands principes sont à peu près ceux-là, fondant une relative cohérence de ce qu'un personnage de Preschac appelle le

56. Crébillon, *OC III*, ouvr. cité, p. 482.

57. *Ibid.*

58. Pour M^{me} de Villeneuve, voir notamment *La Belle et la Bête*, ouvr. cité, p. 126-127.

« féisme⁵⁹ » comme plan d'existence distinct régi par certains privilèges, certains devoirs, certains interdits. L'une des conséquences pour l'effet de recueil, pourrait se trouver à la fin de *La Reine des fées* de Preschac (1698) : ladite reine ayant constaté un relâchement général de ses compagnes, les « assembla toutes⁶⁰ » (comme on décide un jour de le faire afin de constituer un recueil de contes ?), pour ordonner que chacune cesse toute activité autre que bienfaisante pendant trois siècles, chacune étant tenue de venir au rapport à la fin de cette période, pour être évaluée. Privées du pouvoir de persécuter, les fées font retraite dans leurs châteaux et l'on n'entend plus guère parler d'elles, si bien, dit le conte, que « la mémoire en serait perdue, si leurs contes ne nous fussent demeurés ». Au bout de trois cents ans, la fin du conte voit donc se succéder « dans la salle du château de Montargis », les rapports d'activité – château par château – du peuple féerique, lesquels ne sont autre chose que des versions abrégées de contes et légendes liés à toutes les régions de France, d'Europe et d'Orient (château de Sassenage pour Mélusine, Fontainebleau pour une autre, Chantilly, Heidelberg, Riswick, Barcelone, Andrinople, etc.). Autrement dit, voilà une petite anthologie universelle (un quasi cabinet féerique abrégé), qui se trouve engendrée (et narrativisée au sein d'un conte) par contrainte de juridiction féerique supérieure⁶¹. Que soit apparu à la fin de la première vague des contes, ce genre d'anti-conte encore illustré par *La Tyrannie des fées détruite* de M^{me} d'Auneuil (1702), signale sans doute la capacité du genre à relire et recueillir en sa jeune histoire, l'efficace d'un principe auto-déconstructeur.

Dans la marqueterie du conte merveilleux de l'âge classique, bien souvent se trouve incrustée par l'art délicat de la conteuse ou du conteur, une anthologie – un peu joueuse, un peu décalée –, des contes du même genre sinon de la même main, au sein de laquelle parfois se feuilletent, en filigrane, d'autres anthologies aussi anciennes que les Anciens ou que les vieux romans. Dès le moment où cette forme invente de s'autonomiser – dans un champ littéraire lui-même en cours d'émancipation à l'égard des formes savantes et du public restreint de la République des Lettres –, elle se définit peut-être de s'autoréfléchir comme telle, de le tenter du moins,

59. Preschac, *La Reine des fées*, NCF, t. VI, p. 432.

60. *Ibid.*, p. 444.

61. *Ibid.*, p. 444-461.

comme ce « genre d'un certain genre » dont parle un sultan de Crébillon, à l'adresse d'une sultane qu'impacite la transgression de certaines limites à la transgression des limites. Le conte recueille alors dans ses préfaces, prologues, préambules, avant-dire, bref en son paratexte, toute une réflexion métacritique sur ce qui le fonde en invention depuis ses origines, ce qui le lie à d'autres genres, ce qui le traverse et l'anime d'une poétique expérimentale qui se poursuit en esthétique inscrite de ses lectures possibles. Le conte orientalisant du XVIII^e siècle recueille enfin et réélabore activement et en tous sens, l'extraordinaire machinerie narrative importée dans la littérature française par Galland ; chez certains, ce recueil est authentique réinvention critique, chez d'autres, il est transcription exotique à peine masquée – quoique tout de même capable de se figurer comme telle en son absence de prétention à l'inventivité. Conter s'avère enfin recueillir et transmettre de mémoire vive en parole narratrice, et de dire en écrire où se reflète cette histoire même, le grand savoir du monde, qui tout autant se livre dans la tension mortelle d'un conte au bord de la mort, que dans l'amitié souriante d'un récit bien *mitonné*.