



Féeries

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

1 | 2004
Le Recueil

L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres

Pratique statique, pratique dynamique : LA TOUR TÉNÉBREUSE ET LES JOURS LUMINEUX de M^{lle} Lhéritier, LES AVENTURES D'ABDALLA de l'abbé Bignon

Raymonde Robert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/70>

DOI : 10.4000/feeries.70

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 73-91

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Raymonde Robert, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 09 mai 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/70> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.70>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres

Pratique statique, pratique dynamique : LA TOUR TÉNÉBREUSE ET LES JOURS LUMINEUX de M^{lle} Lhéritier, LES AVENTURES D'ABDALLA de l'abbé Bignon

Raymonde Robert

- 1 SES RELATIONS, IMPLICITES OU EXPLICITES, avec une pratique orale expliquent sans doute que le conte merveilleux ait été appréhendé et pratiqué, depuis ses premières occurrences, comme récit court¹. Or, au XVII^e, comme au XVIII^e siècle, les éditeurs appliquent au conte de fée les usages généraux et répugnent à offrir à leurs lecteurs des ouvrages si minces qu'ils ne contiennent qu'un récit de moins de cent pages dans le format in-12 habituel aux textes romanesques. Dans cette perspective, la taille des contes merveilleux fait que, jusqu'en 1730², aucune édition ne les propose de façon isolée aux lecteurs³. Les solutions qui permettent de remédier à la difficulté sont nombreuses. La plus répandue est, bien sûr, l'usage du recueil qui regroupe les contes en les juxtaposant, au minimum par deux, parfois par trois, le maximum étant représenté par *Les Illustres Fées* (1698) du chevalier de Mailly : onze contes en un seul tome et un seul volume. Mais la tradition littéraire offrait d'autres moyens pour contourner la difficulté, en particulier l'insertion du récit court dans une narration plus ample, un « récit-cadre », de type romanesque, qui l'encadre en justifiant sa présence et, bénéfice supplémentaire à l'époque, donne au conte merveilleux un statut plus « littéraire ». Si les trois-quarts des contes de fées écrits entre 1690 et 1715 sont publiés dans des recueils, un quart est, en revanche, édité dans un récit englobant, dont le principal effet est de mimer une pratique orale, celle que les folkloristes nomment « contage » : des personnages se transforment en narrateurs et racontent à d'autres des récits de tous ordres, contes merveilleux qu'ils ont inventés ou qu'ils se contentent de transmettre, récits prétendus biographiques ou autobiographiques qui mettent en jeu le surnaturel, etc.
- 2 Partant de cette constatation, mon propos sera d'abord d'examiner les récits-cadres qui ont permis l'édition de ces « histoires », pour essayer d'en esquisser une typologie, en m'attachant en particulier à deux modes d'insertion des récits : l'un statique, l'autre dynamique. Ensuite et parce que les classements sont surtout intéressants pour

déterminer les exceptions ou les cas extrêmes, prendre pour objet d'étude le récit-cadre très spécial et de type statique que met en place M^{lle} Lhéritier dans *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux* (1705), puis un récit-cadre de type dynamique, *Les Aventures d'Abdalla* (1712) de l'abbé Bignon.

Vers une typologie des récits-cadres
Premier critère – l'importance relative du récit-cadre et des récits insérés.

- 3 Il est tout à fait remarquable que le premier conte de fées publié à l'époque classique (1690) suive le modèle ancien inventé par Apulée. Pour proposer aux lecteurs le conte merveilleux qu'elle adapte du folklore, Mme d'Aulnoy imagine qu'un personnage le raconte à un autre pour le désennuyer, exactement comme la vieille de *L'Âne d'or* racontait à la jeune fille l'histoire de Psyché. Aucun des deux contes ne comporte de titre⁵, car tous deux sont étroitement inscrits dans la trame narrative principale. Ce qui signifie bien que le roman englobant a gardé toute son importance et que le conte n'y est qu'une espèce d'intermède, récréatif dans le cas de Mme d'Aulnoy, philosophique dans celui d'Apulée.
- 4 Pour essayer de reclasser les récits-cadres utilisés pour l'édition des contes merveilleux à l'époque classique, on peut donc utiliser comme premier critère l'importance relative des deux types de récits, englobant/englobé. À l'opposé de *L'Histoire d'Hypolite*, de Mme d'Aulnoy, figureraient, par exemple, *Les Journées amusantes* (1722) de Mme de Gomez ou *Le Voyage de campagne* (1699) de Mme de Murat. Dans ces textes, la réunion de « personnes distinguées » sert de simple prétexte à la juxtaposition de récits courts de tous ordres, dont un conte merveilleux, l'« *Histoire de Jean de Calais* » chez Mme de Gomez, le « *Conte du père et de ses quatre fils* » chez Mme de Murat. *Le Gage touché* (1700) d'un auteur anonyme fonctionne de la même façon, quoique le prétexte soit un peu plus sophistiqué : les récits insérés sont des gages dont s'acquittent les personnages. Quoique ce type de récits-cadres s'inspire d'une pratique traditionnelle, celle de Boccace dans *Le Décaméron* ou de Marguerite de Navarre dans *L'Heptaméron*, les auteurs en éliminent tout l'aspect dramatique (la peste à Florence ou le débordement du gave de Pau) et n'en gardent plus que la représentation d'un bavardage mondain, ce qui explique la minoration de l'importance du récit englobant dont l'intrigue est d'une minceur remarquable, malgré les tentatives de certains auteurs pour y introduire un peu de piment avec la description des relations sentimentales qui s'établissent entre les personnages rassemblés. Dans ce type de pratique, le cadre narratif général a certes de l'importance pour le chercheur en ce qu'il mime une société, mais il n'en a plus guère, en revanche, pour le lecteur. Entre ces deux extrêmes, prépondérance du roman englobant ou des récits insérés, toutes les nuances peuvent jouer.

Deuxième critère – la relation du récit inséré avec le récit-cadre

- 5 Le récit inséré peut entretenir deux types de relation avec le récit-cadre : être de même niveau diégétique (personnages, cadre spatio-temporel communs) ou lui être complètement étranger. Il est évident que cette relation d'étrangeté ou de proximité entre les deux niveaux dépend étroitement de leur nature : réaliste ou merveilleuse. Quand la séance de contage concerne un conte de fées et qu'elle a lieu dans un roman « réaliste », les deux univers diégétiques ne peuvent coïncider en aucun de leurs points. C'est le cas des romans du XVII^e siècle qui insèrent des contes de fées dans leur trame narrative : *L'Histoire d'Hypolite*, déjà citée, *Inès de Cordoue* de M^{lle} Bernard qui contient deux contes de fées ou *La Comtesse de Mortane* de Mme Durand, qui en contient également deux. C'est également le cas pour les récits-cadres qui utilisent le prétexte

d'une réunion de mondains et choisissent de leur faire se raconter des histoires merveilleuses.

- 6 À l'inverse, lorsque le récit englobant est lui-même de type merveilleux, l'osmose peut être totale entre les deux niveaux narratifs et les personnages peuvent passer du niveau secondaire au niveau principal.

Troisième critère – statisme vs dynamisme

- 7 Mais on peut aussi distribuer les récits-cadres selon un autre critère, qui recoupera les deux premiers tout en prenant en compte les modalités concrètes du contage mimé par le récit englobant. Le contage peut en effet être mis en place de deux façons. Dans le premier cas, l'auditoire est préalablement constitué, soit que le groupe des auditeurs soit présenté d'emblée, soit que sa constitution soit justifiée sous un prétexte quelconque, qui peut être un séjour à la campagne, un souper, de simples conversations, etc., les auditeurs appartenant au même milieu social. Les récits sont alors racontés à l'occasion de réunions du groupe dans un processus ritualisé qui fait circuler les récits, de narrateur à auditeurs, dans une sorte d'échange où les rôles peuvent s'inverser, les auditeurs devenant à leur tour conteurs. Tous les éléments d'une situation de contage sont rassemblés dans ces « séances » : le cercle que constitue l'auditoire immobile et attentif, le rôle de transmetteur et d'interprète du narrateur, maître du jeu, la fonction du conte comme remède à l'ennui. La plupart des récits-cadres du XVII^e et du XVIII^e siècle fonctionnent selon cette modalité. Il est logique que ce soit précisément cette situation de statisme parfait qu'exploitent les récits-cadres qui servent de simple prétexte à la publication des récits courts. Il est également logique que l'importance du récit-cadre s'y efface souvent devant l'intérêt des récits insérés.
- 8 Mais ce statisme n'est pas en relation obligatoire avec le fonctionnement des récits-cadres. Quoiqu'ils soient moins nombreux que ceux qui organisent, d'une façon qu'on peut dire systématique, ces séances de contage, il existe des récits-cadres qui procèdent tout autrement. Ces textes ne suivent pas le modèle de *L'Heptaméron*. Il ne s'agit plus de la réunion de personnages appartenant au même milieu mondain, rassemblés sous un prétexte dans un lieu clos et se distrayant en écoutant raconter des histoires. Comme dans le premier cas, le narrateur est certes un personnage de la diégèse, mais la justification du rôle qu'il joue n'a plus rien à voir avec la situation précédente. L'intrigue du récit principal a l'allure d'un voyage, par terre ou par mer, et ce sont les rencontres qui s'y produisent qui servent de prétexte à l'insertion des récits. Tout y est en quelque sorte inversé : au lieu d'un cercle d'auditeurs constitué à dessein, des auditeurs aléatoires ; plus d'échange de récits ; surtout le narrateur a été rencontré « par hasard » sur la route que suivent les personnages du récit-cadre. La fonction des récits insérés n'est plus alors, seulement, la distraction de l'auditoire, elle est souvent de type informatif, les narrateurs expliquant les aventures, merveilleuses ou naturelles, qui les ont amenés dans la situation dans laquelle ils se trouvent au moment de la rencontre. Ce type d'insertion, qu'on peut dire « dynamique », a un antécédent célèbre : *Don Quichotte*. L'ouvrage de Cervantès contient en effet plusieurs récits insérés dont la narration est faite par des personnages rencontrés par l'hidalgo dans la quête d'aventures chevaleresques qui le jette sur les chemins de la Manche. Le récit principal s'interrompt ainsi à trois reprises : d'abord pour la lecture d'un récit romanesque autonome, *l'Histoire du curieux impertinent*, trouvée par le curé dans un livre et lue à un auditoire attentif (1^{re} partie, chap. XXXIII et XXXIV), ensuite pour le récit fait par un personnage rencontré dans une taverne, qui raconte comment il s'est échappé de

l'esclavage où un Maure le tenait (« Histoire du captif », ch. XXXIX, XL et XLI) ; enfin pour la narration d'un conte facétieux qui explique l'hostilité entre deux villages (« Aventure du braiement de l'âne », 2^e partie, chap. XXV). Dans le premier et le troisième cas, les récits insérés n'ont rien de commun (personnages, intrigue et cadre spatio-temporel) avec le récit principal.

- 9 Si cette pratique d'insertion des récits est ancienne, le public et les auteurs français vont en découvrir une autre, également dynamique, avec la parution de la traduction par Galland des *Mille et Une Nuits*. Le célèbre recueil offre en effet les deux types de pratiques qui viennent d'être analysées. Un récit-cadre introduit les séances de contage, il est de type statique : dans la chambre à coucher du sultan, toutes les nuits, la belle Schéhérazade raconte à son illustre époux les récits qui doivent retarder l'heure de l'exécution à laquelle elle est condamnée. Quoique la situation soit très différente de celle de l'*Heptaméron* et mis à part le fait qu'aucune alternance entre la narration et l'écoute ne se produit, les principaux éléments sont les mêmes : un lieu clos où se passe le contage et où sont rassemblés une conteuse et son auditoire, l'époux et la sœur, la fonction première des récits étant de distraire cet auditoire en la personne du terrible Schariar. Mais le début du recueil de Galland (presque tout le tome 1) est construit sur un deuxième système d'insertion. Lorsque Schéhérazade se met à raconter les déambulations nocturnes du sultan Haroun al Rachid à travers Bagdad, il s'agit en fait d'une astuce pour insérer les multiples récits, merveilleux ou naturels, des personnages de toute nature que croise le souverain.
- 10 Une femme auteur se fera, au XVII^e siècle, une espèce de spécialité de cette insertion dynamique : Mme d'Auneuil. Elle y recourt d'abord dans *La Tyrannie des fées détruite* (1702), et, surtout, dans un recueil dont le titre désigne bien la source, les romans de chevalerie dont elle s'inspire : *Les Chevaliers errants* (1709). Dans *La Tyrannie des fées détruite*, le projet général est la démonstration des méfaits que la tyrannie des fées a provoqués. Le récit principal est centré sur les malheurs d'une princesse séquestrée par les fées. C'est au cours de ses déplacements dans les jardins de sa prison que l'héroïne rencontre des personnages qui lui racontent leurs propres malheurs et qui seront, comme elle, délivrés par l'intervention d'un personnage adjuvant. Dans *Les Chevaliers errants*, le personnage de niveau premier est un chevalier lancé sur les chemins pour venger la mort (supposée) de sa maîtresse. Dans cette course sans fin, il rencontre une série de personnages placés dans diverses situations ; chacun d'eux raconte son histoire, qui est de la même nature merveilleuse que le récit-cadre, puis il se joint au héros voyageur ; ce ne sont pas moins de six récits insérés dont le récit principal entretient la trame avec la sienne propre. Autrement dit, dans ces deux exemples d'insertion dynamique, et pour reprendre les premiers critères examinés, le récit-cadre n'a rien d'un prétexte, il a exactement la même importance que les récits insérés ; à la différence de *Don Quichotte*, l'univers narratif (récit-cadre et récits insérés) est parfaitement homogène.

Un exemple de récit-cadre statique : *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux* de M^{lle} Lhéritier

- 11 M^{lle} Lhéritier a à son actif plusieurs récits qu'elle emprunte, soit directement au folklore, soit aux *Facétieuses Nuits* de Straparole. Les trois premiers, *Marmoisan*, *Les Enchantements de l'éloquence* et *L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette*, sont publiés dans un recueil qui regroupe ses *Œuvres meslées* (1695). Dix ans plus tard, elle choisira d'insérer dans un récit-cadre deux nouveaux contes empruntés, eux aussi, au fonds

populaire, *Ricdin-Ricdon* et *La Robe de sincérité*⁶. Le titre du récit-cadre peut sembler étonnant : *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux*. En fait, la première partie de ce titre s'explique facilement, car le récit englobant retrace une partie de l'histoire de la 3^e Croisade, avec l'emprisonnement du roi d'Angleterre, Richard 1^{er}, surnommé Cœur de lion, retenu par l'Empereur dans une tour sévèrement gardée. Un de ses compagnons fidèles, le troubadour Blondel de Nesle réussit à s'introduire dans la prison du roi qui lui raconte, par deux fois, les récits qu'il a imaginés pour se distraire dans sa solitude. Le récit n'étant pas terminé⁷, on ne peut que supputer le sens de l'opposition des deux épithètes, soit par rapport à l'évolution du projet narratif qui aurait placé, dans la suite, les deux personnages dans une situation agréable et « lumineuse » ; à moins, autre hypothèse, que la juxtaposition des deux groupes nominaux « tour ténébreuse » et « jours lumineux » ne fasse référence à l'alternance des récits, les deux contes de fées contrastant avec la sombre prison.

- 12 Quoi qu'il en soit, et pour revenir à la typologie esquissée plus haut, le récit-cadre utilise le mode d'insertion le plus statique qu'on puisse imaginer : un lieu totalement clos et retiré du monde, un prisonnier sévèrement gardé racontant des contes à un auditeur attentif, venu exprès pour s'entretenir avec lui. Cette situation est cependant loin d'être traitée comme un simple prétexte à l'insertion des contes, de nombreux éléments l'attestent. Au-delà de l'aspect quantitatif (la place occupée par les deux types de récit est, à peu près, équivalente), qui n'est jamais qu'un indice peu fiable, le récit-cadre prend une importance exceptionnelle du fait du traitement qui lui est réservé. M^{lle} Lhéritier y affiche en effet des prétentions scientifiques, de type non seulement historique, mais aussi linguistique, ces préoccupations étant justifiées par le choix, comme narrateur, du roi d'Angleterre. Ces prétentions font l'objet d'une fort longue préface qui donne son véritable sens au récit-cadre et n'a rien de l'habituel discours convenu⁸.
- 13 Du point de vue de l'histoire, les choix que fait M^{lle} Lhéritier sur la période et les personnages qu'elle met en scène s'expliquent dans une perspective précise : l'illustration de la théorie qu'elle a exposée dans sa *Lettre à Mme D. G****. Reprenant la démarche de Mgr Huet qui retraçait « l'origine » des romans, elle propose une origine des contes populaires : ils ont été inventés au Moyen Âge par les troubadours pour distraire « les personnes de qualité » :
- [Les troubadours] étaient des hommes d'esprit ; la Provence en avait en ce temps-là plus que le reste de la France, et elle en a beaucoup encore. Ils remplirent leurs récits de prodiges étonnants des fées et des enchanteurs. Et comme en ce temps-là le bel esprit était très chéri, on souhaitait les troubadours en tous lieux avec empressement ; ils allaient dans la campagne réciter leurs contes chez les personnes de qualité, et ils charmaient tous ceux qui les écoutaient.
- 14 Selon M^{lle} Lhéritier, le peuple n'a fait que recueillir et transmettre les petits récits, et comme ils étaient « ordinairement remplis de faits surprenants, et qu'ils enferm[aient] une bonne morale, les grandes-mères et les gouvernantes les ont toujours racontés aux enfants pour leur mettre dans l'esprit la haine du vice et l'amour de la vertu », et « Ils n'ont plus servi qu'à cet usage ». Mais le peuple n'est qu'un transmetteur infidèle et les contes ont perdu leurs qualités premières « parce qu'une eau pure se charge toujours d'ordures en passant par un canal sale ».
- 15 Le récit-cadre de *La Tour ténébreuse* se passe donc au temps des Croisades, pendant une sorte d'intermède de la guerre, ce qui explique que le roi Richard ait eu le temps de composer les « fabliaux¹⁰ » qui sont insérés. Non seulement les deux personnages

principaux sont des personnages historiques mais ils ont à leur actif, dans la réalité, des œuvres lyriques qui nous sont parvenues. Blondel de Nesle est un troubadour bien connu, et cela dès l'époque de M^{lle} Lhéritier ; le président Fauchet cite plusieurs de ses poèmes dans son *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*¹¹. Quant à Richard 1^{er} d'Angleterre, il a effectivement composé des pièces lyriques parmi lesquelles la célèbre « rotouange » que M^{lle} Lhéritier cite dans sa préface et que les médiévistes nomment « *La Complainte du prisonnier* ¹² ».

- 16 La démonstration de l'origine des contes ne se contente pas de mettre en scène deux de ces « galants troubadours » auxquels nous devrions les contes populaires, elle replace les personnages dans un contexte historique très précis qui fait toute la substance du récit-cadre. C'est en fait l'histoire des relations complexes qui entourèrent la 3^e croisade que prétend retracer *La Tour ténébreuse*. Postulant qu'une fiction historique est un genre sérieux, M^{lle} Lhéritier précise ses intentions :

J'aime mieux qu'on me reproche de m'attacher trop scrupuleusement à l'Histoire dans un ouvrage que je donne comme une espèce de roman, que de me voir accusée, ainsi que certains historiens, de falsifier impitoyablement l'Histoire ; je crois qu'on est moins blâmable de faire des romans historiques que de composer des histoires romanesques.

- 17 Cette position explique que le roi raconte longuement à Blondel les divers événements qui suivirent la prise de Chypre et évoque ses démêlés avec les souverains du temps, Philippe Auguste, l'empereur Henri VI, fils de Frédéric Barberousse, et Léopold duc d'Autriche. Dans cette perspective, M^{lle} Lhéritier est amenée à justifier ses affirmations en citant les nombreuses sources autorisées auxquelles elle a puisé. Ces sources sont de deux sortes. D'abord, les ouvrages scientifiques qu'elle a consultés, affirme-t-elle, et dont elle fournit la liste :

J'ai lu avec un soin extrême tout ce qu'en ont dit d'Argentré, Catel, du Tillet, Sainte-Marthe, Mariana, Belleforest, Duchesne, Mézeray et plusieurs autres. Je n'ai pas oublié la grande chronique d'Angleterre, celle de Provence, et j'ai lu aussi un manuscrit fort ancien d'un auteur anonyme.

- 18 Mais le récit-cadre de *La Tour ténébreuse* a, affirme M^{lle} Lhéritier, une autre source à laquelle le titre complet de l'ouvrage¹³ fait référence : *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux*, contes anglois accompagnés d'historiettes et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard, surnommé Cœur de lion, roy d'Angleterre. Avec le récit des diverses aventures de ce roy. Et là, les choses deviennent vraiment intéressantes. C'est à plusieurs reprises et d'une façon catégorique que M^{lle} Lhéritier prétend avoir eu en mains un manuscrit au titre évocateur :

Chroniques et fabliaux de la composition de Richard roi d'Angleterre, recueillis tout de nouvel, et conjoints ensemble par le labour de Jehan de Sorels, l'an 1308.

- 19 Le contenu du manuscrit est donné avec précision :

Ce manuscrit daté de la huitième année du quatorzième siècle, contient premièrement un récit de la vie et des principales actions du roi Richard, écrit par lui-même. [...]. Après l'histoire du roi Richard, il y a dans ce manuscrit plusieurs contes et plusieurs petites nouvelles galantes, renfermés tous également sous le titre de *Fabliaux*. Tous ces ouvrages sont précédés d'un avertissement de Jehan de Sorels, où il rend compte à ses lecteurs des peines et de l'exactitude avec lesquelles il a recueilli toutes ces pièces dispersées dans divers auteurs et dans divers livres.

- 20 La référence à un manuscrit de 1308 soulève une série d'interrogations. La première étant d'abord celle de son existence. En l'état actuel de la question, il ne semble pas que le copiste, le dénommé Jehan de Sorels, soit connu des médiévistes. Il est évident qu'il

n'a rien à voir avec un autre Sorel, bien connu lui, Charles, auteur de l'*Histoire comique de Francion* (1622). Quant au contenu du manuscrit, l'analyse en est difficile. Certes, la notion de « genre littéraire » étant inexistante au Moyen Âge, il n'y a rien d'étonnant à la présence, dans un même manuscrit, de textes aussi différents que des poèmes et des contes. Certes, encore, « le récit de la vie et des principales actions du roi Richard » peut correspondre à l'habitude médiévale de faire précéder les compilations de textes lyriques d'une « vita », ou biographie de leur auteur. Mais sur le premier point, les contes populaires n'ayant pas d'auteur repérable et se transmettant par la voie orale, ces deux récits n'ont pas été « inventés » par le roi et il paraît tout à fait invraisemblable que le roi les ait retranscrits alors que son œuvre connue n'est que lyrique. Quant à cette autobiographie rédigée par un roi, elle ne correspond en rien aux habitudes du temps. Quoi qu'il en soit, en l'état de la question, plusieurs hypothèses se dessinent : ou le manuscrit de 1308 existe bien et on ne peut qu'espérer qu'il soit découvert un jour ; ou M^{lle} Lhéritier a eu entre les mains le manuscrit d'un compilateur un peu faussaire qui aurait présenté les textes comme elle les décrit ; ou M^{lle} Lhéritier affabule pour appuyer sa théorie sur l'origine des contes populaires. Il est actuellement impossible d'en décider.

- 21 Dans la longue série des récits-cadres de type statique, *La Tour ténébreuse* représente, on le voit, un cas remarquable. Contrairement à ce qui se passe souvent dans ce type d'insertion, le récit-cadre qui permet d'insérer les contes n'a rien de négligeable. D'abord parce que la référence à un manuscrit médiéval soulève une série de questions difficiles à résoudre et oblige à remettre en question l'idée reçue sur le mépris et l'ignorance du xvii^e siècle à l'égard du Moyen Âge. M^{lle} Lhéritier y apparaît sous un autre jour que celui sous lequel on la voit trop souvent : un auteur long et bavard encombrant ses récits de développements inutiles et lassants. Marc Fumaroli a déjà démontré¹⁴ que l'analyse de la culture qui forme l'arrière-plan des *Enchantements de l'éloquence* donnait une image précise des connaissances qui constituaient le bagage intellectuel d'une mondaine cultivée. *La Tour ténébreuse* élargit cette image en montrant un auteur jetant un regard intéressé, voire passionné, sur toute une époque et sa production, mais en même temps réfléchissant à sa propre pratique et soulevant la question éternelle et fondamentale des relations entre histoire et roman et, par là, entre fiction merveilleuse et récit historique.

Un exemple très particulier de récit-cadre dynamique : Les Aventures d'Abdalla de l'abbé Bignon

- 22 On peut se demander pourquoi les auteurs de contes merveilleux du xvii^e et du xviii^e siècle choisissent avec tant d'insistance les récits-cadres de type statique. Il y a sans doute plusieurs raisons à ce phénomène, la principale étant probablement l'influence des recueils qui imitent *Le Décaméron*, non seulement *L'Heptaméron*, mais aussi deux recueils italiens que connaissent bien ces auteurs et auxquels ils empruntent souvent leurs propres sujets, *Les Facétieuses Nuits* de Straparole et *Les Contes des contes* de Basile. Cette pratique statique présente également l'avantage de mimer la situation de contage qui est presque systématiquement associée à ce type de récits. Quoi qu'il en soit, et malgré l'influence des *Mille et Une Nuits*, les auteurs privilégieront, pendant toute la période, le cercle immobile des auditeurs de récits merveilleux, et cela même lorsque le titre du recueil semblera annoncer un déplacement comme c'est le cas du *Voyage de campagne* de Mme de Murat¹⁵.

- 23 Cette constatation rend d'autant plus intéressante la démarche de l'abbé Bignon dans le seul texte de fiction que ce savant et grave personnage nous a laissé : *Les Aventures d'Abdalla*¹⁶. L'exploitation qui y est faite du type d'insertion dynamique est particulièrement originale et dépasse en complexité celle de Mme d'Auneuil et même celle des *Mille et Une Nuits*. Le récit-cadre raconte la quête d'un personnage central, le pieux musulman Abdalla, envoyé par son maître le Grand Mogol à la recherche d'une eau qui procure la jeunesse éternelle¹⁷. Au cours de ce long périple qui l'amène d'Inde jusque dans les diverses îles d'Indonésie, Abdalla rencontre de multiples personnages qui lui racontent, soit leurs propres aventures, soit des contes autonomes. Le récit-cadre est ainsi ponctué d'un grand nombre de récits insérés, parfois racontés dans des situations qui rappellent celle des récits-cadres statiques, mais qui, plus souvent, entretiennent des narrations qui commencent, s'interrompent, reprennent et parfois même se développent en ramifications multiples. Présenter ce foisonnement, c'est essayer de rendre compte d'une sorte de prolifération de récits autour de la trame principale.
- 24 Ces récits insérés appartiennent, en gros, à deux catégories : certains sont racontés par des personnages qui n'auront qu'un rôle épisodique. Ils se présentent comme de petits récits autonomes, de nature très diverse, mais qui n'interfèrent en aucune façon avec le récit principal. Ces récits anecdotiques sont regroupés et localisés à trois endroits du texte : au début, sur le modèle des romans romanesques, Abdalla voit, sur sa route, deux femmes que des fakirs essaient de violer, il les libère et elles lui racontent leur histoire qui est de type réaliste : l'une est une Indienne échappée de justesse au feu, dans la pratique de la « sati », l'autre une paysanne enlevée par des fakirs qui lui ont fait croire que le dieu « Bruma » l'aimait. Le deuxième groupe de récits prend place à Calicut, où Abdalla et son compagnon Almoraddin fréquentent la maison d'une dame persane, nommée Rouschen. Cette dernière a vécu une aventure merveilleuse, mais elle exige pour la raconter que chacun de ses auditeurs raconte d'abord une histoire¹⁸. Ce qui donne lieu à l'insertion de plusieurs contes dont l'un, remarquable, s'intitule *Histoire du roi sans nez*. Beaucoup plus loin dans le récit, alors qu'Abdalla est arrivé dans l'île d'un génie, il rencontre cinq « santons » qui successivement lui racontent les aventures malheureuses au cours desquelles ils sont arrivés dans cette île. La personnalité de ces narrateurs et la nature tragique des récits ne sont pas sans évoquer l'intervention des trois « calenders », ces autres moines orientaux, qui interviennent dans le premier livre des *Mille et Une Nuits* traduit par Galland. Ce clin d'œil est d'autant plus évident qu'il est souligné par les sous-titres qui annoncent chacun des récits : « Histoire du premier, du deuxième, du troisième, des jeunes santons tristes ». Il s'agit là d'aventures merveilleuses très diverses, mais trois d'entre elles sont intéressantes. Elles racontent les épreuves imposées par la loi d'une île au troisième fils de chaque famille. Or, – est-ce un clin d'œil de l'abbé à la pratique traditionnelle des contes populaires français ? –, ce troisième fils n'est pas le plus malin de la famille, à l'inverse de ses homologues français, il ne réussit pas à se tirer des situations les plus délicates et échoue lamentablement.
- 25 Ces histoires sont anecdotiques : racontées d'une seule traite, par un narrateur qui disparaîtra aussitôt du texte, elles n'interrompent le récit-cadre que le temps de leur narration. Elles sont donc loin d'avoir la même importance que d'autres récits qui eux, à l'inverse, sont étroitement reliés au récit-cadre, soit directement par l'intrigue

principale, soit, de façon plus subtile et plus intéressante parce qu'ils complètent ou prolongent la théorie du merveilleux qui sous-tend tout l'ouvrage.

- 26 L'imbrication des différentes intrigues des récits insérés et du récit-cadre s'opère à deux endroits du texte : au tout début de la quête et vers la fin du récit de l'abbé Bignon, moment auquel prend place un long épisode qui se passe dans l'île où vit un génie malheureux, nommé Feridoun, qui ne souffre auprès de lui que des hommes affligés (par exemple les cinq santons), ce qui fournit l'occasion d'insérer, outre l'histoire du génie et celle de son fils, les cinq récits des santons. Ce génie découvrira à Abdalla les conditions auxquelles il peut espérer réussir sa quête. Mais c'est au démarrage de la quête que se situe la rencontre la plus importante. À peine Abdalla a-t-il quitté Agra qu'il rencontre un jeune homme, Almoraddin, auquel est arrivée une aventure étonnante qui constitue le premier récit qu'entendra le héros-quêteur. Cette histoire, difficile à classer, mêle le romanesque et le facétieux et décrit les mésaventures de jeunes gens que les hasards de la navigation amènent au Barrostan, royaume de l'île de Sumatra ; il leur est alors proposé d'épouser la souveraine de l'île, une jeune fille très belle ; ils acceptent évidemment, mais ne peuvent consommer cette union car ils s'endorment tous irrésistiblement et sont alors honteusement chassés. Devant le désespoir d'Almoraddin qui a vécu par deux fois cette mésaventure, Abdalla, dont la route n'est pas tracée, lui propose de l'aider et ils se dirigent ensemble vers cette épouse inaccessible. L'aventure se termine bien, Abdalla réussissant à déjouer la ruse qui consistait à droguer les aliments proposés à l'époux. Le lecteur découvrira, dans une seconde histoire insérée dans la première qu'il s'agissait de la vengeance d'une femme amoureuse et délaissée. Mais l'intérêt de cet épisode tient surtout au fait qu'il va permettre à Abdalla de rencontrer un vieux sage, nommé Rem-Corim, dont le rôle sera essentiel, à tous égards¹⁹. Non seulement, la démonstration de sa sagesse sera l'occasion d'insérer des récits secondaires (la façon dont il a guéri une femme hystérique qui croyait avoir un serpent dans le ventre, par exemple), mais il promet le succès à Abdalla en lui annonçant qu'un être surnaturel le protège et surtout il se met à raconter un long récit, interrompu plusieurs fois par le retour à la situation principale, dans lequel est décrit le monde des êtres merveilleux sur lequel se fondent en grande partie toutes les représentations du surnaturel à l'œuvre dans l'ensemble du texte.
- 27 À cet égard, l'attitude de l'abbé devant le merveilleux est tout à fait étonnante et se situe exactement à l'opposé de celle de M^{lle} Lhéritier. Alors que cette dernière affichait d'emblée la fiction dans une préface technique, l'abbé Bignon procède d'une manière ambiguë et multiplie les indices qui obligent le lecteur à s'interroger sur la signification du surnaturel qui est mis en scène. Le premier de ces indices est la façon dont l'abbé utilise la fiction du « manuscrit » réel dont le texte serait issu. Certes, il s'agit là d'une pratique fréquente au XVIII^e siècle, mais elle est plutôt étonnante et paradoxale dans un récit merveilleux, ce paradoxe étant encore renforcé par la façon dont s'opère la mise en place du dispositif d'authentification. Deux textes liminaires y contribuent : d'abord un *Avertissement* du traducteur des mémoires d'Abdalla, qui explique la façon dont il a résolu les difficultés du texte arabe. Cet avertissement est suivi de la lettre que lui a adressée, de Batavia (l'actuelle Djakarta, capitale de l'île de Java), un dénommé Sandisson, en lui envoyant le prétendu manuscrit. Or cette lettre ne remplit pas seulement une fonction d'authentification, elle contient le récit détaillé d'une aventure merveilleuse arrivée à Sandisson et qui est du même ordre que celle que racontera Rouschen. Autrement dit, Sandisson soutient que tout ce que raconte la dame persane

est vrai, car il a vécu le même enlèvement, selon les mêmes modalités, comme elle il a été transporté dans un univers surnaturel dont il décrit le fonctionnement.

- 28 Les explications fournies par l'*Avertissement* du « traducteur », l'aventure merveilleuse racontée par Sandisson, l'histoire de Rouschen et le long récit fait par Rem-Corim et intitulé *Histoire de Dilsenguin, restaurateur de la magie et de la princesse Périfirime fondatrice de la féerie*, convergent pour définir un monde surnaturel, en le replaçant d'une façon quasi œcuménique dans un contexte qui concilie croyances orientales, théologie catholique et merveilleux littéraire, mais ce faisant soulèvent beaucoup de questions.
- 29 Le premier de ces quatre textes, l'*Avertissement*, oriente délibérément la présentation du surnaturel dans un sens théologique en faisant référence aux croyances islamiques relatives au monde préadamite :

Selon les auteurs mahométans, le monde, avant la création d'Adam, fut habité par des génies, dont les uns étaient *divs*, et les autres *péris*. Les premiers étaient mauvais et les derniers, bons. Cette opposition d'inclinations faisait qu'ils ne s'accordaient guère ; mais Adam, qui devait donner à l'univers de nouveaux habitants, à l'exclusion des génies, n'eut pas plus tôt paru qu'ils se divisèrent encore davantage. Non seulement les péris, qui se soumirent à Dieu, augmentèrent leur haine contre les divs, mais il s'éleva même un nouveau parti entre les génies malfaisants. Plusieurs de leurs légions ouvrirent les yeux à la vérité, et allèrent s'établir dans la montagne de Caf, sous la conduite de Surkhrag leur chef. Les autres génies continuèrent à demeurer ensemble nonobstant leurs divisions ; et cédant aux hommes presque toute la terre, ils se renfermèrent dans la partie qu'ils appelèrent de leur nom le *Ginnistan*. (CF 12, p. 287 ; BGF, 8, p. 737)

- 30 Cette théologie adaptée du monde oriental devait présenter un avantage certain pour un auteur membre du clergé français, car elle recoupe le système catholique qui oppose bons et mauvais anges. L'assimilation implicite de Dilsenguin, disciple de Zerdasch²⁰ lui-même adepte d'Éblis, à un suppôt de Satan est si forte que le récit de Rem-Corim décrit la longue chute du personnage, tête la première, jusqu'à l'antre de son maître. Un tel développement rappelle évidemment le passage de *La Divine Comédie*²¹ où Dante raconte la descente vertigineuse de Lucifer allant se ficher, tête la première, dans les entrailles de la terre.
- 31 L'opposition entre bons et mauvais génies organise la plupart des récits insérés et, souvent, coïncide avec le couple antinomique du conte de fées : agresseur/adjutant. Elle structure l'ensemble du récit raconté par le sage Rem-Corim ; tout y désigne Dilsenguin comme l'agresseur traditionnel : laid et méchant, il prétend épouser une héroïne qui, à l'inverse, cumule toutes les qualités. Voici la description qui est faite de Dilsenguin, elle ressemble à n'importe quel portrait d'agresseur dans un conte de fées :
- On ne pouvait rien voir de plus difforme que lui. Il avait le corps velu comme un ours, les yeux petits et jaunâtres, les oreilles et la bouche d'une grandeur démesurée, le front étroit, les tempes creuses, le cou menu et long, et les épaules fort hautes. Son esprit était encore plus défectueux que sa figure. Il avait une curiosité sans bornes, une vivacité extrême qu'il n'appliquait qu'au mal, une mémoire vaste qu'il ne remplissait que d'idées pernicieuses. (CF 13, p. 125 ; BGF, 8, p. 894)
- 32 Le schéma général de ce récit n'est cependant pas celui d'un conte de fées, le titre l'indique, il s'agit de raconter l'histoire de la fondation de la magie. Furieux d'avoir été repoussé par la belle Périfirime, Dilsenguin jure de ce venger et devient adepte de Zerdach²².

- 33 Comme on pouvait s'y attendre de la part d'un membre du clergé catholique inventant des récits merveilleux, l'abbé Bignon répartit le surnaturel d'une façon qui lui permet de rester cohérent dans sa démarche ; c'est la raison pour laquelle il fait correspondre l'opposition entre les êtres surnaturels que sont les bons et les mauvais génies, à une opposition humaine entre les praticiens de la magie blanche et les praticiens de la magie noire. C'est ainsi que la plupart des récits insérés reproduisent en miroir la valorisation des qualités du héros du récit-cadre, le très vertueux et religieux Abdalla. Force est de reconnaître, cependant, qu'au-delà de l'affirmation gratuite du caractère acceptable ou blâmable des faits, il n'y a guère de différence entre les résultats. Par exemple dans la description d'une bataille qui oppose la « fée » Périfirime, adepte de la magie blanche et le magicien Dilsenguin, adepte de la magie noire, les métamorphoses successives par lesquels passent les deux combattants ne se signalent guère comme « noires » ou comme « blanches ». Il faut dire que l'abbé y reprend un motif spécifique du conte type 325 « Le magicien et son élève » en compliquant seulement les binômes antagonistes : dans les contes populaires, un des adversaires se change en poisson, l'autre en plongeon qui essaie de manger le poisson, puis le premier se change en graines, l'autre en coq que le premier, transformé en renard, finit par tuer. L'abbé Bignon complique à plaisir le schéma en multipliant les épisodes : hirondelle/épervier ; épervier/aigle ; serpent/aigle, etc. Il n'est guère facile on le voit de différencier les deux pratiques.
- 34 Mais l'abbé n'emprunte pas seulement aux croyances musulmanes l'opposition entre bons et mauvais génies, il utilise à deux reprises l'affirmation liminaire selon laquelle il existerait un lieu correspondant au « Ginnistan », qu'il nomme « l'île Détournée », où, « cédant aux hommes presque toute la terre, [les bons génies] se renfermèrent ». C'est ce lieu dans lequel deux personnages, Sandisson et la dame persane Rouschen, sont transportés. Les deux récits insérés racontent longuement d'abord les modalités du transport, puis le lieu lui-même et surtout les mœurs de ses habitants. Il serait trop long de résumer les caractéristiques de ce royaume surnaturel, disons simplement que deux éléments attirent l'attention. D'abord, le plus facile à analyser, un emprunt au principe du monde à l'envers décrit par Cyrano de Bergerac dans son *Histoire comique des États et Empires de la lune* (1657). Mais surtout le lecteur est confronté à un étonnant épisode de résurrection. Une spectaculaire cérémonie décrit la renaissance de « deux petits corps morts » qui sortent de deux œufs, grandissent, prononcent un long discours et redeviennent œufs, rejoignant dans une crypte impressionnante plus de deux mille œufs « tout pareils ». Cet épisode tout à fait étrange offre au lecteur une sorte de mystère. En l'état actuel de la question, il est impossible d'élaborer autre chose que des hypothèses pour expliquer cet étonnant développement. S'agit-il d'une fantaisie délirante du type de celles auxquelles les conteuses nous ont habitués ? La personnalité de l'abbé Bignon, son immense érudition ne font guère pencher pour cette réponse. Y a-t-il un texte ou une croyance de type ésotérique sur lesquels il s'appuierait ? Joue-t-il avec la référence à l'*homunculus chymiens* de Paracelse ? Autant d'interrogations qui sont pour le moment sans réponse²³.
- 35 Mais les récits insérés remplissent une fonction plus précise encore par rapport au récit-cadre : ils proposent et définissent, concrètement, une théorie du récit merveilleux que *Les Aventures d'Abdalla* sont supposées illustrer. La démonstration est insistante, elle est faite, longuement, à deux endroits du texte, d'abord dans la lettre liminaire de Sandisson, puis dans le récit de Rouschen. C'est sous une forme quasi

judiciaire qu'elle s'élabore : un spectaculaire procès et deux réquisitoires en forme, auxquels assistent les deux personnages enlevés et transportés au Ginnistan. Ces condamnations visent deux sortes de récits. Explicitement, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* que publia en 1670 un autre abbé, Montfaucon de Villars, ouvrage qui fit scandale et suscita des polémiques et des imitations²⁴. Le procès aboutit à un châtement que subit le comte de Gabalis, personnage principal du texte de Montfaucon de Villars : il est englouti dans la gueule d'un monstre affreux. Les raisons de la condamnation de cet « insigne imposteur » ne sont pas données, mais on peut imaginer qu'un membre éminent du haut clergé catholique ne voyait pas d'un bon œil les inventions d'un abbé qui sentait plus ou moins le soufre. Après cette première condamnation, ce sont les contes de fées de la fin du XVII^e siècle qui sont visés. Ils sont l'objet d'une diatribe dont la violence laisse perplexe dans la mesure où elle prend place dans un récit lui-même merveilleux. L'abbé Bignon leur reproche leur invraisemblance et leur longueur. L'acte d'accusation commence ainsi, c'est une périse (fée) de l'île Détournée qui parle, dans le rôle de procureur :

On ne produit plus aujourd'hui que de petits livres indignes de nous. Je vais vous le prouver par un seul échantillon, car de vous faire une liste entière de ces fades ouvrages et de vous rapporter en détail les impertinences qu'ils renferment, ce serait vous causer sans raison le même ennui que j'ai essuyé. (CF 12, p. 300 ; BGF 8, p. 743)

- 36 Suit une énumération de détails merveilleux et de noms de personnages jugés ridicules et empruntés, pour la plupart, aux contes de fées de Mme de Murat. Le même procédé est repris, presque dans les mêmes termes, dans le récit de Rouschen. La condamnation du surnaturel est sans appel et dresse la liste des motifs que la féerie affectionne :

Croyez-vous donc que l'essentiel de notre état consiste à bâtir des palais, à faire de riches meubles et des habits somptueux, à donner de la beauté aux personnes que la nature a disgraciées, à remplir des coffres de perles et de diamants, à communiquer aux hommes l'intelligence des langues des oiseaux et d'autres animaux, à favoriser les amours de quelque jeune folâtre, et à métamorphoser les corps les uns dans les autres ? (CF 12, p. 403 ; BGF 8, p. 798)

- 37 L'abbé y ajoute l'énumération antagoniste des seuls récits merveilleux qui trouvent grâce à ses yeux. Les personnages cités font référence aux grands poèmes épiques orientaux²⁵ mais les faits cités évoquent aussi leurs homologues occidentaux, les romans courtois :

Alors on ne voyait que de grandes entreprises, des reines tirées des mains de leurs ravisseurs, des magiciens vaincus, des géants terrassés, des monstres défaits, des tyrans dépouillés et mis à mort, de célèbres enchantements heureusement conduits à leur fin. (CF 12, p. 405 ; BGF 8, p. 800)

- 38 Le principe du classement ainsi opéré entre les récits merveilleux est évident. L'abbé Bignon condamne les textes qui frisent l'hérésie (*Le Comte de Gabalis*) ou traitent le surnaturel de façon puérile (les contes de fées) ; en revanche, il privilégie les récits dans lesquels le surnaturel met en valeur les actions admirables de héros hors du commun. Comme le dit la périse :

Toutes ces merveilles que nous pouvons opérer ne sont point estimables par elles-mêmes ; elles ne doivent servir que de moyens pour arriver à une fin plus haute. S'y arrêter sans se proposer rien au-delà, c'est abuser des dons les plus sublimes, se rendre inutiles à l'univers, trahir la vertu, et livrer cet empire à ses indignes ennemis. (CF 12, p. 404 ; BGF 8, p. 800)

- 39 Si l'intention est claire, la réalisation n'est pas si facile. Comme pour la distinction entre magie blanche et magie noire, l'utilisation du merveilleux selon les critères établis par les tribunaux de l'île Détournée n'aboutit pas à un partage toujours convaincant. Si le récit-cadre obéit au principe moral de « la fin plus haute » en mettant en scène Abdalla, en revanche, certains récits insérés ressemblent à s'y méprendre à des contes de fées. Par exemple, le récit intitulé *Histoire de Zeineb et du roi Léopard* met en œuvre une version du conte type 425 qui ne diffère pas, dans son allure générale, de celles de Mmes Villeneuve et Leprince de Beaumont.
- 40 Dans l'ensemble des récits merveilleux de l'époque, *Les Aventures d'Abdalla* sont certainement un des textes les plus complexes, du point de vue structurel du fait du système des récits insérés et de leurs modalités d'insertion, mais aussi du point de vue des significations issues de la confrontation de cette masse de récits, de nature parfaitement hétérogène, avec une théorie du merveilleux à laquelle ils doivent servir d'illustration. Cet effet de mise en abyme n'est pas sans soulever quelques questions. Auxquelles s'ajoutent les interrogations que suscitent, chez un lecteur moderne, l'énorme érudition d'un abbé qui n'a jamais mis un pied en Orient, mais que sa fonction de Bibliothécaire du Roi a amené à lire une quantité incroyable d'ouvrages spécialisés.
- 41 Les analyses qui viennent d'être tentées ne poursuivaient que des objectifs très limités et visaient surtout à ouvrir le champ de la réflexion sur ces phénomènes narratifs complexes que sont les récits-cadres, trop souvent négligés au profit des récits qu'ils encadrent. En effet, il s'agit là d'une pratique narrative qui déborde le cadre strict et souvent limitatif des périodisations. Les auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle s'inspirent d'une tradition littéraire qu'ils adaptent à leur propos et qui mériterait de faire l'objet d'une étude systématique et raisonnée. De la même façon que les recueils de contes s'inscrivent dans la démarche des « ana », « historiettes », et autres « histoires », les récits-cadres actualisent les habitudes des narrations romanesques qui ponctuaient le cours de leur récit de ces sortes de pauses, plus ou moins longues, plus ou moins autonomes, que sont les récits insérés. Il y aurait lieu de s'interroger plus avant sur les raisons de cette dispersion de l'attention du lecteur.
- 42 Mais prendre pour objet d'analyse les récits-cadres, c'est aussi essayer de faire jouer ensemble récits seconds et récit principal. Les deux exemples traités apportent la preuve que toutes les composantes d'un texte sont à prendre en compte quelles qu'elles soient. Or, si remarquables que soient les deux récits-cadres analysés, ils n'ont, jusqu'à présent, fait l'objet d'aucune édition qui prenne en compte l'ensemble que forment récits-cadres et récits insérés. *La Tour ténébreuse* n'a jamais été rééditée dans son intégralité, c'est-à-dire avec la préface qui donne son sens à l'ensemble²⁶ ; quant aux *Aventures d'Abdalla*, elles ont été complètement ignorées depuis le XVIII^e siècle. La seule cause de cette méconnaissance est, de toute évidence, l'espèce de mépris qui frappe les récits-cadres appréhendés comme des appendices inutiles. On peut penser, pourtant, que tous, même les plus plats, mériteraient de faire l'objet d'analyses qui mettent en évidence leur fonctionnement, non seulement social, mais aussi littéraire : le sens d'un conte n'est pas le même quand il est donné à lire d'une façon autonome ou quand il est proposé par la médiation de la parole d'un personnage, à plus forte raison quand il s'agit de l'entrecroisement de discours qui se font signe et se répondent.

NOTES

1. Par exemple l'histoire de Psyché racontée par la vieille femme dans *L'Âne d'or* d'Apulée. La longueur d'un conte est une notion très relative et doit être replacée dans la perspective des pratiques narratives d'une époque : un lecteur moderne, habitué aux contes pour enfants, peut trouver très longs certains contes du XVII^e et du XVIII^e siècle qu'un lecteur de l'époque classique qui a connu les romans précieux trouvait « courts ».
2. Après 1730, les contes de fées licencieux seront publiés de façon autonome. Ce qui peut s'expliquer, soit par un changement dans les habitudes des libraires, soit par le fait que leur taille est plus proche de celle des romans que des contes.
3. L'époque moderne inversera complètement cette attitude et les éditeurs, qui assimilent allègrement conte de fées et contes pour enfants, n'hésiteront pas à « détailler » les recueils qui, à l'époque classique, regroupaient les textes.
4. Mon propos n'étant pas d'élaborer une théorie narratologique, je n'utiliserai pas la terminologie de Genette si intéressante mais si abstraite qu'elle demande au lecteur, et au scripteur, une vigilance sans aucune faille.
5. C'est seulement par convenance qu'on les a intitulés *Histoire d'Amour et de Psyché* pour l'un, et *L'Île de la Félicité* pour l'autre, ce dernier titre étant de Garnier qui a réédité isolément le conte dans ses *Voyages imaginaires* à la fin du XVIII^e siècle.
6. *Ricdin-Ricdon* est un conte merveilleux qui reprend le conte type 500, *La Robe de sincérité* un conte facétieux qui reprend le conte type 1620.
7. Une suite est annoncée qui ne verra jamais le jour.
8. Cette préface ne figure que dans la première édition (Paris, Veuve Barbin, 1705). *Le Cabinet des fées* ne la reprend pas. On la trouvera dans l'édition de *La Tour ténébreuse* à paraître dans *La Bibliothèque des génies et des fées*, tome 2, Champion (sous presse).
9. *Œuvres meslées*, 1695 et *Bibliothèque des génies et des fées*, éd. citée tome 2.
10. C'est le terme qu'emploie Mlle Lhéritier pour désigner les deux contes.
11. *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans ; plus les noms et sommaires des œuvres de CXXVII poètes françois vivant avant l'an MCCC*, Brunet, 1581.
12. Une « rotrouange » est un type musical médiéval apparenté aux chansons de toile. *La Complainte du prisonnier* a été éditée, parole et musique, par F. Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, Tübingen, 1955.
13. Qui n'est jamais donné en entier, pas plus dans *Le Cabinet des fées* que dans les éditions modernes.
14. « Les Enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature » dans *Le Statut de la littérature ; Mélanges offerts à Paul Bénichou*, sous la direction de M. Fumaroli, Droz, 1982.
15. Les récits insérés ne sont le fait que du petit groupe de mondains qui a choisi de quitter la ville pour la campagne. Le groupe initial aura beau s'élargir par l'arrivée de nouveaux participants (des campagnards ridicules), le schéma restera de type statique.
16. La première partie a été publiée en 1712, la seconde en 1715. L'abbé Bignon n'ayant pas terminé son récit, une suite en a été faite par Colson en 1773, c'est cet ensemble que reprend *Le Cabinet des fées*. Ce récit n'a jamais été réédité depuis la fin du XVIII^e siècle, et n'a fait l'objet d'aucune étude. Une réédition en est sous presse, chez Champion, dans *La Bibliothèque des génies et des fées*, tome 8. Je n'appuierai mes analyses que sur le texte

de l'abbé Bignon. Les références des citations sont faites dans *Le Cabinet des fées*, abrégé CF et dans la *Bibliothèque des génies et des fées* abrégé BGF.

17. Ce motif est fréquent dans le folklore français. L'abbé Bignon pratique une sorte d'œcuménisme qui l'amène à réunir contes types et motifs du folklore français et merveilleux oriental.

18. On est là devant un schéma statique qui prouve que les deux modalités peuvent coexister dans le même récit-cadre, Si le passage du type dynamique au type statique existe, l'inverse, passage du type statique au type dynamique, ne se présente pas, à ma connaissance, dans les textes.

19. Sur ce personnage, voir R. Robert, « Leçons de gouvernement public et privé : *Les Aventures d'Abdalla* de l'abbé Bignon », dans *Gouvernement des hommes, gouvernement des âmes. Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Charles Brucker*, Presses universitaires de Nancy, 2004.

20. Autrement dit Zoroastre ou Zarathoustra, présenté par l'abbé comme adorateur d'Éblis (nom sous lequel l'abbé transcrit le nom du démon noté d'habitude Iblis) et fondateur de la magie noire.

21. *Enfer*, chant XXXIV.

22. La localisation du récit n'est pas indifférente, tout se passe en Perse, à Mérou capitale du Khorassan. Or, dans les représentations occidentales, les luttes religieuses qui agitèrent la Perse au VIII^e siècle av. J.-C. et qui opposèrent Zarathoustra au clergé mazdéen, se sont concrétisées par l'assimilation de la Perse au pays des mages.

23. J'ai essayé autrefois d'y répondre, j'avoue que je ne suis pas plus avancée qu'à l'époque.

24. Le récit raconte la façon dont les « élémentaires », qui peuplent l'eau, la terre, l'air et le feu, cherchent l'amour des humains pour acquérir une âme immortelle.

25. L'abbé Bignon cite des noms de personnages peu connus du lecteur moyen, mais il prend soin de les expliquer dans des notes infrapaginales.

26. À l'exception d'un article de Jean Perrot, « Dialogisme baroque [*La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais*] », *XVII^e Century French Studies*, n° 14, 1992, ce texte n'a pas été étudié.

RÉSUMÉS

La première partie de cet article esquisse une typologie des récits-cadres à partir de trois critères : 1) l'importance relative du récit englobant et des récits insérés 2) la relation du récit englobant et des récits insérés 3) les modalités d'insertion des récits, modalités qui peuvent être de type statique, sur le modèle du *Décameron* (exemple *Les Journées amusantes* de Mme de Gomez) ou dynamique, sur le modèle des *Mille et Une Nuits*, « Histoire des trois calenders et des cinq dames de Bagdad » (ex. *Les Chevaliers errants* de Mme d'Auneuil). Dans le mode statique, un cercle d'auditeurs préalablement constitué et de statut social homogène, se racontent des histoires selon une pratique ritualisée. Dans le mode dynamique, c'est au hasard des rencontres sur un chemin que des personnages de toutes catégories sociales se mettent à raconter leurs aventures. En illustration du mode statique d'insertion, est proposée une analyse du récit-cadre de *La Tour*

ténébreuse et les Jours lumineux de M^{lle} Lhéritier (1705). Ce récit-cadre présente un triple intérêt : servant à illustrer la théorie élaborée par l'auteur (*Lettre à Mme D. G.***)* sur l'origine des contes merveilleux, il met en scène, dans une situation exemplairement statique, deux personnages historiques, le roi d'Angleterre, Richard Cœur de Lion, et le poète Blondel de Nesle, qui s'entretiennent dans une prison, pendant un épisode de la 3^e Croisade. M^{lle} Lhéritier se montre tout à fait consciente des questions que soulève l'utilisation de l'Histoire dans une fiction. Ce qu'elle démontre en s'appuyant sur un manuscrit médiéval qui mérite d'être examiné.

Les Aventures d'Abdalla correspondent, pour l'essentiel, au mode d'insertion dynamique. Les multiples histoires de toute nature racontées par les divers personnages rencontrés par le héros s'entrecroisent, se prolongent, s'interrompent les unes les autres, et dressent du monde merveilleux une image extraordinairement vivante.

The Insertion of Tales in Frame-Story, Static Mode and Dynamic Mode : *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux* of M^{lle} Lhéritier ; *Les Aventures d'Abdalla* of l'abbé Bignon. The first part of this article outlines a typology of frame-stories based on three criteria : 1) The relative importance of the main story and inserted sub-stories ; 2) The relation between the main story and the inserted sub-stories ; 3) The inserting mode of the stories, mode which can be of the static type as in the *Décameron* (example : *Les Journées amusantes* of Mme de Gomez), or dynamic as in the *Thousand and One Nights*, « Story of the three calenders and the five ladies of bagdad » (example : *Les Chevaliers errants* of Mme d'Auneuil). In the static mode, a prealably set group of auditors of homogenous social background tell each other stories according to a ritualised practice. Under the dynamic mode, it is characters of various social background who have met incidently in their journey that start telling their adventures.

As an illustration of the static insertion mode, the article suggests an analysis of the frame-story of *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* of M^{lle} Lhéritier. This frame-story has a triple interest : illustrating the theory developed by the author on the origin of fantastic tales, it involves, in a typically static situation, two historical characters : the King of England Richard Lion Heart and the poet Blondel de Nesle. The characters talk to each other in a jail during an episode of the third crusade. M^{lle} Lhéritier shows that she is fully aware of the questions raised by the use of History in a fiction. What she demonstrates leaning on a medieval text is worth being examined.

The adventures of Abdalla of l'abbé Bignon pertain, for the most part, to the dynamic mode. The multiple stories told by the various characters met by the hero mix with each other, lengthen or interrupt each other and project of the fantastic world an extraordinary lively picture.

AUTEUR

RAYMONDE ROBERT

Université de Nancy 2