Féeries

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

7 | 2010

Le Conte et la Fable

Claude Crébillon, *Contes*, édition critique sous la direction de Régine Jomand-Baudry, avec la collaboration de Véronique Costa et Violaine Géraud, « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 17, Paris, Champion, 2009, 1095 p.

Christelle Bahier-Porte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/750>

DOI : 10.4000/feeries.750

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2010

Pagination : 231-236

ISBN : 978-2-84310-182-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Christelle Bahier-Porte, « Claude Crébillon, *Contes*, édition critique sous la direction de Régine Jomand-Baudry, avec la collaboration de Véronique Costa et Violaine Géraud, « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 17, Paris, Champion, 2009, 1095 p. », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.750>

quiconque est extérieur à la sphère du pouvoir. Comment se fait-il alors que le secret en soit éventé par la circulation des contes?)

Contrairement aux *Mille et Une Nuits*, *Kalila et Dimna*, dans la traduction d'Ibn al-Muqaffa' (VIII^e siècle) a toujours été considéré comme un texte important par les lettrés arabes; un livre dont ce traducteur premier écrit sans ambages que « lorsqu'on connaîtra l'ouvrage, on sera assez enrichi pour se passer de tout autre ». C'est qu'il y a lecture et lecture : « Ce livre tout en étant un, poursuit Ibn al-Muqaffa', contient deux livres distincts, l'un apparent, l'autre caché, il est par conséquent susceptible de deux lectures, l'une pour les esprits vulgaires et l'autre pour les esprits réfléchis. » Ainsi, au recel physique du texte souhaité par Bidpaï, supplée son cryptage littéral, évidemment figuré dans la première figure : les vrais textes, les textes authentiquement utiles sont occultes dans leur lettre même : très ancienne partition de l'ésotérique et de l'exotérique dont Léo Strauss a posé quelques jalons essentiels dans son fameux livre sur *La Persécution et l'Art d'écrire* (rééd. Gallimard, coll. « Tel », 2009); partition dont les « philosophes » européens du XVIII^e siècle tentèrent la transgression à cette époque de diffusion délibérée des Lumières hors de la sphère lettrée, mais dont toute l'histoire politique terrible du XX^e siècle et du XXI^e siècle commençant montre absolument partout l'évidente *nécessité*.

L'approche méditative de la littérature pratiquée par A. Kilito aide le lecteur à frayer sa propre voie au pays des Lettres arabes anciennes : on y prend conscience de ce qu'on ignore, on modifie sa perspective sur le peu qu'on connaît, on y gagne quelque ironie à l'égard de soi mais aussi l'envie d'aller plus loin; pas une ligne, en effet qui n'exprime la certitude de la possibilité d'un partage — d'ailleurs engagé de longue date dans notre histoire culturelle, si l'on veut bien s'en aviser. (Re)commençons par là, puisqu'on nous y invite.

Jean-Nicolas Clamanges

Claude Crébillon, *Contes*, édition critique sous la direction de Régine Jomand-Baudry, avec la collaboration de Véronique Costa et Violaine Géraud, « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 17, Paris, Champion, 2009, 1095 p.

Le volume réunit pour la première fois le seul *corpus* des contes de Crébillon sur lesquels les analyses critiques sont certes de plus en plus

nombreuses mais somme toute encore rares. Alors que *Le Sylphe* n'était pas explicitement analysé comme « conte » dans l'édition des *Œuvres complètes* dirigée Jean Sgard¹, il est ici intégré, à juste titre, comme matrice de l'œuvre conteuse de Crébillon, Véronique Costa allant jusqu'à dire, avec quelque enthousiasme, que « tout Crébillon se trouve dans *Le Sylphe* » (p. 87). S'ajoute également aux contes à proprement parler (*Tanzai et Néadarné, Le Sopha, Ah quel conte!*), *Atalzaïde*² auquel Crébillon a peut-être participé et qui n'avait pas été édité depuis le XVIII^e siècle. Par rapport aux *Œuvres complètes*, l'édition séparée des contes permet à chaque editrice de proposer des introductions substantielles et au lecteur d'apprécier l'intertextualité entre les différents contes et l'évolution de la poétique de Crébillon dans ce genre.

L'introduction générale, rédigée par Régine Jomand-Baudry, rappelle que les contes de Crébillon ne figurent pas dans *Le Cabinet des Fées*, sans doute à cause du libertinage. Mais Mayer donne néanmoins une « Notice » qui fait de Crébillon un auteur peu recommandable, responsable avec Voltaire et Duclos de la dégradation du genre du conte (p. 9). Outre cette réputation sulfureuse, le « genre » même du conte tel qu'il est pratiqué par Crébillon a pu dérouter. L'invention et la nouveauté de l'écrivain, notamment pour l'infléchissement parodique et libertin du genre, sont soulignées par ses contemporains, même si Hamilton l'a précédé dans cette « manière³ ». Le conte selon Crébillon emprunte au roman, au récit orientalisant, au récit de rêve, au dialogue et affiche un « métissage », une « disparate », un « mélange des genres » qui sont comme « sa marque de fabrique » (p. 10). R. Jomand-Baudry voit néanmoins, dans le « parti-pris dialogique » et le ton comique, des facteurs d'unité indéniables de cette production conteuse qui n'hésite pas à se mettre elle-même en scène. L'introduction s'achève par une étude de la réception en France et en Europe.

Il faut souligner le grand soin apporté par les editrices (V. Costa pour *Le Sylphe* et R. Jomand-Baudry) à l'établissement des textes, à la descrip-

1. C. Crébillon, *Œuvres complètes*, J. Sgard (dir.), Classiques Garnier, 4 vol., 1999-2002. Voir notre compte rendu dans *Féeries*, n° 3, « Politique du conte », Grenoble, Ellug, 2003, p. 175-177.

2. Aucune des deux éditions de référence ne dote le prénom d'un tréma, R. Jomand-Baudry y voit judicieusement un indice de « la subversion d'un des signaux orientaux les plus en usage dans ces types de récits. On est alors invité à lire [*atalzèd*] et non [*atalzaïd*] » (p. 904).

3. Voir sur cette « manière » parodique, l'article de J.-F. Perrin, « Le règne de l'équivoque — À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au XVIII^e siècle », *Féeries*, n° 5, « Le rire des conteurs », 2008, notamment p. 134-139. Voir également l'édition des contes d'Hamilton, Paris, Champion, « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 16, 2008.

tion de leur histoire, souvent complexe, à la justification scrupuleuse des choix retenus tant pour le texte de base, les variantes que pour la ponctuation à laquelle Crébillon apporte un soin particulier. Ainsi, pour *Le Sylphe* (première publication en 1730), c'est l'édition tardive de 1767, entièrement reponctuée, qui a été choisie. Pour *Le Sopha* en revanche, la première édition de 1742 dotée d'une introduction plus corrosive et moins connue que celle de la seconde édition est proposée. Pour *Ah quel conte!* comme pour *Atalzaïde*, les éditions originales ont été retenues, avec les corrections manuscrites figurant dans l'exemplaire de la BnF pour le second.

Pour *Le Sylphe*, V. Costa propose une introduction très substantielle, un peu «écrasante» cependant pour un texte dont la légèreté est vantée (près de cinquante pages pour un conte-dialogue de vingt pages). On y trouve des études de la réception du conte notamment à la Comédie-Italienne, des «sources» possibles de Crébillon dans le sillage du *Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars et de la vogue de la démonologie et des sylphes relancée par la parution des contes (décrite sur plus de dix pages). Quant au conte lui-même, il est pour V. Costa, un «récit inaugural», qui donne la «formule intime» de l'œuvre entière de l'écrivain. On y trouve ainsi le métissage des formes qui semble caractériser la manière de Crébillon, mais qui caractérise aussi, me semble-t-il, la production des conteuses de la fin du XVII^e siècle, celle de M^{me} d'Aulnoy par exemple. La spécificité de Crébillon réside plutôt dans l'exhibition, pensée et ludique, de ce métissage. *Le Sylphe* peut en tout cas relever du roman par lettres, du conte merveilleux, des mémoires ou du dialogue. On y trouve déjà un goût du métatexte qui va se confirmer dans les œuvres ultérieures. Il s'agit d'un «récit ingénieux» (p. 81) qui propose une «leçon d'amoralisme érotique», le texte de Crébillon qui s'approcherait le plus du «texte philosophique» (S. Pujol)⁴. Le merveilleux repose sur la référence au surnaturel (le pouvoir du sylphe), un «merveilleux atténué» sans doute par rapport à certains contes de la première vague, mais qui joue sur l'hésitation et serait en fait un «conte surréel» (p. 84) plus qu'un conte de l'irréel. V. Costa note enfin que l'enchantement ne se départit jamais de distanciation, ce qui sera encore un trait des contes ultérieurs. L'annotation du texte est également très riche et très scrupuleuse avec de nombreux renvois intertextuels aux autres contes de Crébillon ou à d'autres œuvres sur des thématiques similaires.

4. Vu l'importance accordée à ce premier récit merveilleux de Crébillon, l'expression «bluette» plusieurs fois employée pour le qualifier surprend le lecteur.

L'introduction de *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise* par Violaine Géraud reprend l'histoire de la publication du conte, le contexte politique de la bulle *Unigenitus* mis très précisément en lumière par Jean Sgard dans l'édition des *Œuvres complètes*, et s'intéresse au pastiche de Marivaux. Pour l'éditrice, ce conte serait « plus licencieux que merveilleux » et serait une « œuvre à l'aube des lumières » en dépit de sa « poétique délurée » (p. 135). Le texte et les variantes sont établis par R. Jomand-Baudry.

R. Jomand-Baudry rappelle dans l'introduction substantielle qu'elle donne du *Sopha, conte moral*, la grande complexité de l'histoire de la diffusion du conte dont des points demeurent encore obscurs (pour qui a-t-il été écrit ? sous quel titre ?). Une version manuscrite est diffusée fin 1738 ou début 1739. L'œuvre, publiée officiellement en 1742, rencontre alors un immense succès qui dépasse peut-être l'auteur lui-même. R. Jomand-Baudry reconstruit patiemment et précisément tous les indices permettant de mieux comprendre cette histoire du texte en confrontant la diversité des titres, les versions des introductions, l'étude des manuscrits et des éditions.

L'introduction s'attelle ensuite en cinq points à définir la poétique et les enjeux essentiels du conte : la « filiation » avec *Les Mille et Une Nuits* et ses enjeux stimulants : « littérature et généalogie sont liées par un rapport métaphorique, la seconde étant la figure, la métaphore de la première » (p. 308) ; le cadre conversationnel du conte à l'aide du concept de « narration en présence » de Sophie Rabau ; la rencontre entre le merveilleux et le libertinage, le désir au féminin et enfin le pouvoir d'évocation du langage gazé qui, au-delà de la suggestion grivoise, conduit le lecteur à interroger sa propre lecture. Le texte est richement annoté avec de nombreux échos intertextuels mis en lumière (Galland, Moncrif, Gueullette, Marivaux, Pétis de La Croix...), permettant de faire entrer le conte de Crébillon en résonance avec la pratique de ses prédécesseurs ou de ses contemporains.

R. Jomand-Baudry est sans conteste celle qui connaît le mieux *Ah quel conte ! Conte politique et astronomique*, qu'elle avait déjà édité au sein des *Œuvres complètes* dirigées par J. Sgard et dont elle a retrouvé plusieurs manuscrits.

L'introduction revient sur la genèse complexe du conte. Depuis la première version (manuscrit de Madrid publié en annexe des *Œuvres complètes*), dont l'objet est clairement l'allégorie satirique du mariage de Louis XV avec Marie Leszcynska (1725) jusqu'à la version « définitive » (1754-1755), on suit le travail de Crébillon au fil des réécritures et des manuscrits analysés par l'éditrice : « *Ah quel conte !* est sans doute l'œuvre de Crébillon qui a été la plus remaniée, qui a connu le plus d'états et de

versions.» (p. 517) La dernière version reste inachevée, signe d'une « poétique du déceptif » qui, selon l'éditrice, travaille le conte du début à la fin. La qualification de « conte politique » est la seule qui ne change pas au fil des réécritures même si l'allégorie perd progressivement de sa force. Si l'ancrage historique tend à être plus diffus, la réflexion sur les figures du pouvoir, les collusions entre sphère publique et sphère privée, reste néanmoins constante. Le conte peut alors se faire « modèle du discours politique », interrogeant les caprices du despote, et semble sous-tendu par un « pessimisme fondamental » (p. 526). La qualification d'« astronomique » ne doit pas tromper le lecteur : le discours sur la science ne se limite pas à cette discipline reine mais rend compte de l'activité scientifique du temps, des premières expériences sur l'électricité à l'invention d'un cerf-volant électrique. La science, confrontée à un univers merveilleux, est, comme la politique, objet de satire, à travers le personnage de Taciturne ou par la mise en question du « culte artificieux » qu'elle génère (p. 531). La dernière partie de l'introduction interroge le genre même du conte et l'épuisement auquel il semble arriver sous la plume de Crébillon : au fil des réécritures, l'auteur se laisse gagner par l'auto-parodie et explore les limites du genre. *Ah quel conte !* serait alors le « conte testament » de l'écrivain (p. 538).

Comme pour les autres contes éditées par R. Jomand-Baudry, l'annotation est très précise : lexicale historique, intertextuelle, intratextuelle, elle fait également référence utilement aux versions antérieures des manuscrits pour éclairer tel ou tel épisode.

En annexe du volume, R. Jomand-Baudry propose l'édition critique d'*Atalzaïde, ouvrage allégorique* (1745). Il s'agit d'un ouvrage « sous X », dont la paternité de Crébillon n'est pas certaine, les critiques la lui disputent avec celle du Marquis de Senneterre à laquelle l'éditrice ne croit pas beaucoup. De nombreux éléments de critique externe, mais surtout de critique interne, sont donnés au lecteur, qui semblent plutôt plaider en faveur de Crébillon mais l'éditrice conclut prudemment à une probable écriture collective d'un conte qui vise avant tout le divertissement et la « déstabilisation du lecteur » (p. 889). Pour les lecteurs du XVIII^e siècle, il s'agit d'« un ramassis de tous les contes de l'univers » (M^{me} de Graffigny) dont « le total ne ressemble à rien » (Devaux). De fait *Atalzaïde* relève du conte oriental, du conte libertin comme du conte parodique. L'hybridité est de règle pour ce conte fou qui propose néanmoins une ludique réflexion (sérieuse ?) sur la fidélité et les aléas de l'identité. Un conte qui mérite, incontestablement, de « retrouver la place qui lui est due dans l'histoire du genre » (p. 901), ne serait-ce que par sa folie contagieuse. L'ouvrage est aussi soigneusement édité que les contes revendiqués par Crébillon.

On trouve également dans les annexes : les variantes des textes proposés, explicitées et justifiées dans un texte liminaire ; une histoire des éditions avec notamment une grande attention à la ponctuation et à son évolution (notable pour *Le Sylphe*), et à la description matérielle des ouvrages examinés.

Enfin, conformément aux principes de la « *Bibliothèque des Génies et des Fées* », on trouve en fin de volume les résumés des contes et une liste des personnages (qui redouble un peu l'index proposé en fin de volume). L'ouvrage se ferme par une utile bibliographie par conte et par un index des personnages et des noms de personnes.

Il s'agit là d'une édition très sûre, savante et scrupuleuse des contes de Crébillon, doublée d'une remarquable introduction à la « manière » d'un auteur qui relève indéniablement du « merveilleux comique », voire du « choc comique⁵ », tout en donnant à penser.

Christelle Bahier-Porte

Contes symbolistes, vol. 1 : Bernard Lazare, *Le Miroir des Légendes*. Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, édition présentée par Bertrand Vibert, avec la collaboration de Michel Viegnes et Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009, 491 p.

Ce livre constitue le premier volume d'une bibliothèque critique des « recueils de contes poétiques en prose de la génération symboliste » (les éditeurs annoncent au vol. 2 : *La Canne de jaspe* d'Henri de Régnier et *Histoires magiques* de Gourmont, puis au vol. 3 : *Les Clés d'or* de Mauclair et *Le Rouet des brumes* de Rodenbach). L'objet était jusqu'ici resté sans identification générique précise et Bertrand Vibert annonce en étudier les attendus historiques et théoriques dans une étude à paraître aux Presses Universitaires de Vincennes : *Poète, même en prose (Le recueil de contes symbolistes 1890-1900)*. Il s'agira de penser la vocation poétique propre au conte dans l'esprit du symbolisme, moins au niveau des intitulés génériques, qui peuvent varier, que dans une sorte de dialogue « immémorial » réassumé entre le conte merveilleux et la poésie (peut-être plus justement d'une certaine *idée* du conte et de la poésie : les frères Grimm n'y son-

5. Voir sur cette notion l'introduction de J. Mainil, « Le sourire des fées — Aux origines du merveilleux comique », *Féeries*, n° 5, « Le rire des conteurs », 2008, p. 21-22.