

Université de Montréal

Le conte de fées parodique français du XVIII^e siècle : un discours antimerveilleux

par
Emilie Sarah Caravecchia

Département des Littératures de langue française
Faculté des études supérieures

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Littératures de langue française

avril 2009

© Emilie Sarah Caravecchia, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le conte de fées parodiques français du XVIII^e siècle :

un discours antimerveilleux

présenté par :

Emilie Sarah Caravecchia

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Francis Gingras
président-rapporteur

Ugo Dionne
directeur de recherche

Benoît Melançon
membre du jury

RÉSUMÉ

À première vue inoffensif, le conte de fées parodique français du XVIII^e siècle dissimule, sous le couvert de la féerie, un discours anticontesque et antiromanesque. Qu'ils soient explicites ou non, ces propos prennent généralement forme dans les métalepses émises tant par les narrateurs que par les narrataires dans le texte lui-même ou dans le périphrase auctorial. L'élaboration d'une typologie, à partir de dix contes publiés entre 1730 et 1754, offre une vue d'ensemble de ce phénomène narratif épars et ouvre la voie à une analyse transversale des discours tenus dans ce trope. Loin d'être innocent, le contenu des métalepses contesques laisse poindre une nouvelle poétique du conte et du roman qui s'éloigne progressivement de l'idéal classique régissant toujours ces deux genres au XVIII^e siècle.

Mots clés : Conte de fées parodique français, XVIII^e siècle, métalepses, typologie, critique antiromanesque, critique anticontesque, poétique romanesque, Crébillon fils, Jacques Cazotte, Jean-Jacques Rousseau.

ABSTRACT

Seemingly harmless, the satirical French fairy tales of the 18th century contain a hidden discourse against the novel, which does not abide by the rules of traditional fairy tales. Explicitly stated or not, these utterances are generally voiced as metalepsis by the narrators, the witnesses within the story, or an authority outside the main text. The development of a specific typology based on ten fairy tales published between 1730 and 1754, helps to present an overview of this uncommon narrative phenomenon, and allows for a more transversal analysis of these figures of speech. The contents of these fairy tale metalepsis give rise to a new poetics concerning novels and short stories. In turn, these tales gradually distances themselves from the established norms governing these two 18th century literary genres.

Key words : Satirical French fairy tale, 18th century, metalepsis, typology, novel poetic, discourse against the novel, discourse against the fairy tale, Crébillon fils, Jacques Cazotte, Jean-Jacques Rousseau.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction : De l'origine de ce mémoire.....	1
Chapitre I : Qu'on a sûrement prévu : les métalepses.....	15
Chapitre II : Où l'on verra la naissance des métalepses et la façon dont elles se disposent.....	23
A. Métalepses rhétoriques.....	25
1. Métalepses auctoriales.....	26
1.1 Métalepses du narrateur.....	26
1.1.1 Métalepses du narrateur au « je ».....	27
1.1.2 Métalepses du narrateur au « on ».....	31
1.1.3 Métalepses du narrateur « impersonnelles ».....	33
1.2 Métalepses spectaculaires.....	36
1.3 Métalepses comparatives.....	42
1.4 Métalepses digressives.....	44
2. Métalepses conversationnelles.....	44
2.1 Métalepses conversationnelles de narrataire.....	46
2.2 Métalepses conversationnelles entre narrateur et narrataires.....	48
B. Métalepses ontologiques.....	50
C. Métalepses péritextuelles.....	52
1. Préfaces et métalepses préfacielles.....	52
2. Titres de chapitre et métalepses capitales.....	54
Chapitre III : Qui ne dément pas les deux autres.....	68
1. Commentaires sur la forme du conte.....	72
2. Critiques du contenu du conte.....	78
3. Commentaires sur la forme du roman.....	82
4. Critiques du contenu du roman.....	84
Conclusion : Fin de l'histoire de ce mémoire.....	96
Bibliographie.....	100
Annexes	
Annexe I Qui ne sera pas entendu de tout le monde.....	i
Annexe II Qui ne sert qu'à allonger l'ouvrage.....	ii
A. Métalepses rhétoriques.....	ii
1. Métalepses auctoriales.....	ii
1.1 Métalepses de narrateur.....	ii
1.2 Métalepses spectaculaire.....	vii
1.3 Métalepses comparatives.....	xiv
1.4 Métalepses digressives.....	xvi
2. Métalepses conversationnelles.....	xix
B. Métalepses ontologiques.....	xxxviii
C. Métalepses péritextuelles.....	xxxviii

*À mon Matteo
qui se fera lire bien des contes de fées.*

REMERCIEMENTS

Je remercie M. Ugo Dionne d'avoir accepté de diriger ce mémoire. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude de m'avoir fait bénéficier de ses connaissances et de son expérience. Sans sa patience et sa compréhension par rapport à ma situation professionnelle et personnelle, ce mémoire n'aurait jamais été mené à terme.

Mes remerciements s'adressent aussi à Andréanne Beaudry. Nos nombreuses discussions concernant nos mémoires respectifs m'ont aidée à mieux circonscrire mon sujet. Je remercie également Marie-Eve Denis pour la révision linguistique et Philippe Lemieux pour la traduction du résumé.

De mon entourage, je serai éternellement reconnaissante envers ma famille Johanne, Guy, Marilyn et David qui ont cru en moi. Enfin, je remercie mon conjoint, Sylvain, pour son indéfectible soutien moral.

De l'origine de ce mémoire

Genre enfantin, mineur et populaire, le conte de fées a été jusqu'à récemment ignoré par les critiques littéraires et les historiens de la littérature. Et pourtant ! L'importance de la production contesque¹ au XVIII^e siècle en France justifierait à elle seule l'attention des critiques. En effet, pas moins de deux cents contes de fées littéraires – pour la période commençant en 1690 et se terminant en 1778 – ont été recensés par Raymonde Robert², et ce n'est qu'une partie de la production : de nombreux contes publiés dans le *Mercure galant*, par exemple, restent à comptabiliser.

D'ici à ce que ce travail soit fait, il faudra concentrer l'analyse sur les textes connus, ce qui déjà n'est pas une mince tâche. Il n'y a en fait qu'une quarantaine d'années que les contes de fées littéraires français du XVIII^e siècle sont plus sérieusement étudiés. C'est sur les contes de la première vague³ que la majeure partie des études se sont concentrées et plus précisément sur un auteur : Charles Perrault. Cette centralisation des études sur l'œuvre d'un seul auteur projette une ombre sur les autres conteurs et conteuses de la première vague, mais aussi, plus largement, sur tous ceux de la seconde⁴.

Quoique de plus en plus nombreux, les travaux ne couvrent toujours en effet qu'une infime parcelle de la production contesque du XVIII^e siècle.

¹ L'adjectif « contesque » est ici employé au même titre que l'adjectif « romanesque », étant donné qu'il existe, selon les études, des critères structurels et thématiques qui permettent de reconnaître ce qui fait d'un conte un conte. C'est à ce titre qu'il sera employé tout au long de ce mémoire.

² *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002 [1981], p. 75-82.

³ Raymonde Robert a retenu les dates de 1690 à 1715 pour délimiter cette première vague des contes de fées en France.

⁴ Toujours selon Madame Robert, la seconde vague de contes de fées littéraires commencerait vers les années 1730 et se terminerait vers 1754.

Pionnière contemporaine en matière de contes de fées, Raymonde Robert a analysé en 1967 l'intégralité du *Cabinet des fées*, qui regroupait la presque totalité des contes de fées français publiés à la fin du XVII^e siècle et au long du XVIII^e (« presque », car les contes orientalisants, parodiques et licencieux en ont été exclus par le chevalier de Mayer lorsqu'il a établi le recueil). En 1981, furent publiés les résultats des recherches de R. Robert, sous le titre *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*⁵. Bien qu'incontournable, ce travail s'inscrit dans une lignée structuraliste d'étude des contes, inspirée des travaux de Vladimir Propp, ce qui a pour effet de laisser de nombreuses questions en suspens. R. Robert passe par exemple rapidement sur les contes parodiques⁶, de même que sur les contes orientaux, et ne s'intéresse – comme la plupart des critiques – qu'aux auteurs majeurs : Perrault, mais surtout Madame d'Aulnoy, à qui elle a consacré par ailleurs de nombreuses études et éditions critiques. Phénomène de mode ou non, de nombreux travaux d'inspiration structuraliste ont d'ailleurs été effectués sur les contes de cette période. Des critiques comme Steven Benson⁷, Claude Brémont⁸, Aurélia Gaillard⁹, Nadine Jasmin¹⁰, Steven Swann Jones¹¹ et Marie-Agnès Thirard¹² ont largement couvert ce champ d'étude. En ce qui concerne les (nombreux) contes de fées « féminins »

⁵ Raymonde Robert, *op. cit.*

⁶ Elle a quand même dérogé du contenu du *Cabinet des fées* pour recenser les contes parodiques et licencieux publiés au XVIII^e siècle. Voir, Raymonde Robert, « Tableau 1 : Tableau général des contes de fées publiés de 1690 à 1778 », p. 75-82 et, « Tableau 3 : Les contes parodiques et licencieux », *op. cit.*, p. 240-242.

⁷ *Cycles of Influence : Fiction, Folktale, Theory*, Detroit, Wayne State University Press, 2003.

⁸ « Morphologie of the French folktale », *Semiotica II*, n° 3, 1970, p. 247-276.

⁹ *Fables, mythes, contes – l'esthétique de la fable et du fabuleux 1660-1724*, Paris, Champion, coll.« Lumière Classique », 1996.

¹⁰ *Contes des fées ; suivis des Contes nouveaux, ou, Les fées à la mode / Madame d'Aulnoy*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

¹¹ *The New Comparative Method : structural and symbolic analysis of the allomotifs of "Snow White"*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1990.

¹² « Le Meccano du conte », *Magazine littéraire*, n° 150, juillet-août 1979, p. 13-16.

(c'est-à-dire écrits par une femme), ils ont été principalement étudiés sous l'angle des *gender studies*. Populaire aux États-Unis, ce courant compte parmi ses adeptes Carl Lewis Seifert¹³, qui a étudié la question du *gender* dans les contes de fées.

Dans les contes de la « seconde vague » la critique a surtout traité du caractère érotique et libertin des contes de Crébillon fils et des auteurs qu'il aurait influencés (Fougeret de Monbron, Voisenon, Baret, La Morlière)¹⁴. Cependant, la question de la sexualité latente dans certains contes de fées précédant cette vague libertine a été révélée par des travaux psychanalytiques, le plus célèbre étant l'ouvrage de Bruno Bettelheim¹⁵. En dehors de ces études ciblées, les travaux sont plutôt éclectiques : les études thématiques se sont entre autres penchées sur divers thèmes contesques¹⁶.

Dans ces circonstances, il n'est pas faux d'affirmer que les portes sont encore largement ouvertes pour l'étude du conte, et plus particulièrement pour celle des contes de la seconde vague, car hormis quelques cas plus fréquemment étudiés (entre autres la production contesque de Crébillon fils et de Jacques Cazotte), la majeure partie du travail reste à faire.

¹³ *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715 : nostalgic utopia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

¹⁴ Geeta Paray-Clarke, *La Féerie érotique. Crébillon et ses lecteurs*, New York, Peter Lang, coll. « The Age of Revolution and Romanticism : Interdisciplinary Studies », 1999 ; Carole Donier, *Le Discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994 ; Lydia Vâsquez, « Voisenon : voyeur et visionnaire », dans *Le Roman libertin et le roman érotique, Actes du colloque de Chaudfontaine des 9, 10 et 11 novembre 2002*, Liège, Éditions du Céfal, 2005, p. 83-97.

¹⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert-Laffont, coll. « Pluriel », 1976.

¹⁶ Maya Slater, « Les Animaux parlants dans les *Contes de Fées* de Madame d'Aulnoy », dans J. Perrot (dir.), *Tricentenaire Perrault : les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, p. 157-164 ; Marie-Agnès Thirard, « Les Jardins dans les contes de Mme d'Aulnoy : lecture d'hier et d'aujourd'hui », *Cahier Robinson*, n° 5, 1999, p. 37-52.

Contrairement aux contes de la première vague – qui étaient d’inspiration folklorique –, ceux de la seconde présentent deux courants distincts : le premier s’inspire (comme auparavant) de contes traditionnels et folkloriques ; le second joue sur les motifs contesques en révélant de manière autoréflexive ses intentions parodiques et licencieuses.

Chronologiquement, la première vague (celle des Perrault, d’Aulnoy, L’Héritier, Murat, etc.) débute en 1690 avec la parution du premier conte de fées littéraire, inséré dans le roman de Mme d’Aulnoy *Hypolite comte de Douglas*, et qui a pour titre *L’Île de la Félicité*. Ce renouveau littéraire entraîne de nombreux auteurs du côté de la production contesque. Néanmoins, comme toute mode, celle du conte s’essouffle un peu, avant 1715. Raymonde Robert justifie le désintérêt du public par le goût nouveau pour les contes orientaux, qui remplacent les contes traditionnels : la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland, parue quelque dix ans plus tôt, en 1705, serait l’une des causes de ce nouvel intérêt.

C’est en 1730¹⁷, avec la publication posthume du *Bélier* d’Antoine Hamilton, qu’est donné le coup d’envoi d’un nouveau genre de conte de fées : le conte parodique. Parodiant à la fois les contes traditionnels et orientaux, qu’il ne se gêne pas pour amalgamer, ce genre donne le ton à toute la seconde vague de contes. Par ailleurs, les auteurs ne se contentent pas de faire des parodies innocentes : ils se tournent à partir de 1734 vers les contes parodiques licencieux. *Tanzai et Néadarné* ou *L’Écumoire*, publié par Crébillon fils en 1734, est le premier de ces contes à user de motifs libertins.

¹⁷ Le conte aurait été rédigé vers 1715.

Bien qu'à première vue l'adjectif « parodique » puisse laisser présager des textes exclusivement légers et grotesques, il en va tout autrement dans les faits. En effet, les contes de fées parodiques sont aussi le lieu de l'éclosion d'un discours critique sur le genre fictionnel en prose du XVIII^e siècle, faisant de ce sous-genre un « laboratoire du roman¹⁸ ». Au cours du XVIII^e siècle, les contes de fées – genre simple, court et codé – se métamorphosent graduellement en petits romans. En réalité, ce sont plutôt les auteurs de romans qui, pour éviter le couperet de la censure, jouent la carte de la merveille. Bien camouflé par la féerie – un genre moins susceptible de corrompre les bonnes mœurs des lecteurs, le merveilleux étant associé à la fiction alors que les textes « vraisemblables » étaient associés à une réalité historique –, le travestissement contesque permet au roman d'explorer de nouvelles avenues narratives et poétiques. En important les schèmes des romans classiques, le conte parodique allonge le genre contesque¹⁹ ; il lui donne (littéralement) une autre dimension. Nouvel avatar, résultat de l'hybridation des genres du roman et du conte de fées, le conte de fées parodique s'en prend dès lors – entre autres par son discours interne – au caractère invraisemblable et prévisible des contes, de même qu'à certaines particularités du roman baroque (notamment les longueurs et les digressions).

Les contes de fées parodiques s'éteignent vers 1754²⁰. Deux voies s'ouvrent alors à eux : la première est celle du conte pédagogique, avec des auteurs comme Mme Le Prince de Beaumont ; la seconde, celle du fantastique, naît avec *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

¹⁸ Expression empruntée à Régine Jomand-Baudry qui l'emploie dans la préface du *Conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 13.

¹⁹ Crébillon fils a rédigé *Le Sopha* qui compte plus de cinq cents pages.

²⁰ Aucun conte de cette catégorie n'a encore été recensé après cette date.

Il n'existe pas d'importante étude transversale sur le genre des contes de fées parodiques français du XVIII^e siècle, exception faite de certains articles ou de courts chapitres. J'ai essentiellement retenu, pour fonder ce travail, un ouvrage et un article qui analysent les contes de fées parodiques dans leur ensemble et non pas individuellement. L'article de Fabrice Coudrec²¹ s'avère ainsi intéressant, dans la mesure où il dégage les éléments constitutifs des contes de fées parodiques français du XVIII^e siècle. Il y affirme entre autres que le conte parodique est caractérisé par une déconstruction de l'univers contesque, par la mise en scène de l'oralité, par une exhibition de la progression narrative, par une critique du merveilleux dans l'éclatement structurel et par la construction des contes sur le mode des histoires à tiroirs. Seulement, cette analyse de la critique du merveilleux ne traite que de la parodie structurelle et omet de considérer comme caractéristique intrinsèque du conte parodique les discours antimerveilleux qui sont omniprésents dans les métalepses narratives. Aussi, il consacre tout un pan de son analyse à la question du renversement des valeurs sociales et à la critique du clergé, dimension certes capitale, mais qui déborde la seule poétique.

La seconde étude transversale sur le sujet a été publiée par Jean-Paul Sermain, en 2005 : *Le Conte de fées, du classicisme aux Lumières*. Cette monographie est le premier ouvrage d'ampleur sur le corpus total des contes de fées, depuis celui de R. Robert. Or, si les visées de Madame Robert sont structurelles, celles de J.-P. Sermain sont plutôt poétiques. Les contes orientaux et parodiques, qui étaient effleurés dans le premier ouvrage, sont ici un peu plus présents même si la majeure partie des exemples sont tirés des contes de la

²¹ « Le conte merveilleux : une clé du libertinage au XVIII^e siècle », *Littérature*, Toulouse, n° 22, 1990, p. 45-64.

première vague. La question des discours produits par les narrateurs auctoriaux de la seconde vague fait tout de même l'objet de commentaires de la part du critique :

La parodie de 1740-60 a repris cet encadrement du conte et ces interventions acides des auteurs, commanditaires et auditeurs, ils défont l'évocation des deux scènes originelle et mondaine par dérision. Ainsi, procèdent Crébillon, La Morlière, Diderot, Rousseau et Duclos, qui écartent le soupçon de céder aux séductions du conte en le truffant de messages bien pensants et par ailleurs se moquent d'eux-mêmes en laissant le conteur et son auditeur interrompre le récit de leurs commentaires virulents, un peu faux-jetons dans la prétention à ne pas jouer le jeu qu'ils jouent²².

Je tiens à souligner trois éléments essentiels dans ce passage avant d'établir concrètement les bases de ce mémoire. Premièrement : les dates. Il semble réducteur d'affirmer que les procédés métaleptiques²³ – que l'auteur met en relief lorsqu'il énonce l'encadrement des contes par les interventions des personnages énonciateurs – apparaissent en 1740. Le problème, ici, est double. D'abord, Sermain lui-même considère que Crébillon fils a écrit des contes présentant ce genre de procédés dès 1734, soit six ans avant ce qu'il considère comme les balises de la parodie contesque. Ensuite, il ne tient pas compte des ouvrages rédigés par Hamilton dans les années 1715 : ces contes présentent pourtant déjà ce type d'encadrement narratif acerbe, et le jeu avec le narrataire y est omniprésent. Deuxième élément : Sermain emploie sans distinction les termes d'auteur et de conteur, pour ma part, j'emploierai seulement les termes relatifs à la narratologie et à la linguistique (c'est-à-dire ceux de narrateur, de narrataire et d'énonciateur).

²² Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll « L'esprit des lettres », 2005, p. 158.

²³ C'est dans les métalepses narratives que se logent la majeure partie des discours antimerveilleux et même si J.-P. Sermain n'emploie pas ce terme, il s'agit du même phénomène narratif.

On souligne enfin l'idée de contradiction au sein même du discours parodique, qu'évoque Sermain lorsqu'il traite les conteurs de « faux-jetons ». Cette équivocité du discours antimerveilleux est l'élément phare d'un pan de l'argumentation de ce mémoire.

L'idée d'un discours auctorial qui rabroue le merveilleux dans les contes de fées n'est donc pas un phénomène inconnu des critiques. Toutefois, bien qu'il soit souvent mentionné, il n'a pas fait l'objet d'une étude détaillée, et encore moins transversale. Un des moyens de pallier ce manque est de procéder à une analyse systématique de ces discours dans un corpus substantiel de contes de fées parodiques français du XVIII^e siècle. Comme ces discours s'inscrivent principalement dans les passages métaleptiques, la création d'une typologie permettra d'obtenir une vue d'ensemble des manifestations de ce trope. L'emploi d'outils narratologiques s'avère inévitable étant donné qu'il s'agit d'analyser un fait narratif pointu. Je me référerai principalement à Gérard Genette en ce qui concerne la question de la définition des métalepses, ce qui n'empêchera toutefois pas le recours à des travaux expliquant ce phénomène dans les contes du XVIII^e siècle, et ce, même s'ils ne le nomment pas métalepse.

L'absence d'études transversales sur les discours métaleptiques dans les contes de fées parodiques français du XVIII^e siècle m'a donc amenée à en établir une. J'interrogerai un corpus de dix contes, couvrant la période allant de 1730 à 1754²⁴, en me concentrant sur la déconstruction du discours merveilleux et romanesque dans les métalepses. Ce faisant, je me pencherai sur les diverses

²⁴ Dates convenues par les critiques du début et de la fin du recensement des contes de fées de nature parodique et libertine. Cependant, il faut comprendre 1715 pour la date de début étant donné qu'il s'agit de la date réelle de rédaction du *Bélier* d'Hamilton.

formes narratives que prennent les discours métalectiques ainsi que sur leur mode d'énonciation, dans le but de vérifier si ce discours antimerveilleux est semblable dans une majorité de contes de fées parodiques de cette époque. J'émet l'hypothèse que les discours métalectiques produits par les narrateurs et narrataires hétéro-, intra- et extradiégétique de ces contes posent un regard critique sur le merveilleux contesque et sur le genre romanesque. Cette critique se manifesterait dans un discours auctorial, conversationnel et péri-textuel travestissant les habitudes morales pédagogiques pour articuler une réflexion sur l'inutile, le futile et l'irrationnel, dans le but de proposer de nouvelles avenues poétiques pour le genre fictionnel en prose.

Comme il s'agit d'analyser un phénomène narratif présent dans la plupart des contes de fées parodiques français du XVIII^e siècle, l'approche transversale est inévitable. J'analyserai dix contes de fées parodiques et licencieux que je présente, ici, dans leur ordre chronologique de parution.

Le premier conte parodique publié est *Le Bélier*²⁵ d'Antoine Hamilton, qui parut de manière posthume en 1730, sa rédaction remontant à 1715. Reprenant les thèmes classiques du conte de fées (un géant désirant se marier à une belle princesse est éconduit par celle-ci ; choqué par ce refus, il décide de la contraindre au mariage), l'histoire du géant et de la princesse Alie est surplombée par un récit-cadre ; elle comprend aussi un récit inséré, et se trouve donc « dépassée », narrativement parlant, par le haut et par le bas. Dernière particularité de ce conte : l'incipit est rédigé en vers, mais le narrateur choisit la prose après quelques pages seulement, dans un mouvement que nous commenterons plus loin.

²⁵ Antoine Hamilton, *Le Bélier*, Paris, Num. Bibliothèque Nationale de France, INALF, 1961- (Frantext ; p. 256 Reprod. de l'éd. de, [S.l.] [s.n.], notice n° : FRBNF37287517, 1749 [1730].

Le second conte retenu pour ce mémoire est de Crébillon fils. Aussi connu sous le titre de *L'Écumoire, Tanzaï et Néadarné*²⁶, paru en 1734, retrace l'histoire d'un jeune couple princier qui suite à son mariage doit subir plusieurs épreuves avant de pouvoir atteindre le bonheur conjugal (le sexe des deux époux s'étant entre-temps transformé ou volatilisé). Ce conte de fées est considéré comme le premier à employer ouvertement un motif libertin.

Un conte de Jacques Cazotte, intitulé *Les Mille et une fadaïses*²⁷ et paru en 1741, prend également place au sein de notre corpus. Ce conte joue sur l'accumulation des différents niveaux narratifs qui s'entremêlent. Ainsi, le récit-cadre présentant un abbé, une marquise et une comtesse est prétexte à conter l'histoire de Gracieux et de Riante, qui est quant à elle le lieu de passage entre le récit-cadre et un autre récit inséré, celui du chevalier lunaire Brillandor.

*Le Canapé couleur de feu*²⁸ de Fougeret de Monbron est aussi paru en 1741. Contrairement aux autres contes retenus dans le corpus, c'est le récit-cadre qui présente ici les événements merveilleux (le « canapé », un chevalier nommé Commode, retrouve sa forme humaine uniquement après qu'un homme n'ait pas réussi à combler sur lui sa partenaire ; il s'agit d'une inversion de la condition du *Sopha* de Crébillon fils, où le retour d'Amanzéi à l'humanité était lié à la perte du pucelage de deux amants sincères). Les récits insérés, généralement plus « vraisemblables », retracent la vie de canapé de Commode et sont prétexte à des récits paillards.

²⁶ Crébillon fils, *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, édition établie par J. Sgard, Paris, Garnier classique, 1999 [1734], p. 235-439.

²⁷ Jacques Cazotte, *Mille et une fadaïses. Conte à dormir debout*, dans *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques* t. 2, New York, Georg Olms, 1976 [1741], p. 487-554.

²⁸ Louis Charles Fougeret de Monbron, *Le Canapé couleur de feu*, Katherine M. Landolt, Washington, University of Washington, 1988 [1741].

*Acajou et Zirphile*²⁹ de Charles Duclos (1744), est le seul conte du corpus à reprendre plus traditionnellement les schèmes contesques. Cependant, le narrateur se fait très interventionniste ; ses commentaires sur les personnages et les motifs contesques sont souvent acerbes.

Le sixième conte retenu est paru en 1746 : il s'agit d'*Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*³⁰ de Jacques Rochette de La Morlière. Ce conte, qui se présente d'emblée comme un récit adressé aux petites-maîtresses, retrace l'éducation sentimentale d'Angola auprès de la fée Lumineuse.

Aussi paru en 1746, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*³¹ de Claude-Henri de Fusée, abbé de Voisenon, est le premier des trois contes *bavards* retenus pour cette analyse. En effet, ce conte est motivé par un dialogue entre un sultan et sa sultane, au cours duquel ils se racontent leur vie alors qu'ils étaient métamorphosés en objets ou en animaux.

Motivé plus explicitement encore par la conversation, *Le ***, histoire bavarde*³², un conte de Baret (1749) retrace l'histoire d'amour de la fée Urgande et de son chevalier, transformé en bidet (il s'agit du mot dissimulé par les trois étoiles dans le titre) par une de ses rivales. La conversation entre les fées est le seul élément par lequel progresse le récit.

²⁹ Charles Duclos, *Acajou et Zirphile*, édition établie par J. Dagen, Paris, Desjonquères, 1993 [1744].

³⁰ Jacques Rochette de La Morlière, *Angola Histoire indienne ouvrage sans vraisemblance*, dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*, édition dirigée par G. Schoeller, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993 [1746], p. 485-534.

³¹ Claude-Henri de Fusée abbé de Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la sultane Grisemine*, dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*, édition dirigée par G. Schoeller, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993 [1746], p. 355-483.

³² Antoine Bret, *Le ***, histoire bavarde*, dans *Les Contes parodiques et licencieux au XVIIIe siècle*, édition établie par R. Robert, Nancy, Presse Universitaire, 1987 [1749], p. 153-190

Le troisième conte de ce style est publié par Paul Baret en 1754. *Le Grelot, ou, Les Etc., etc., etc.*³³ met en scène une petite communauté organisée qui commente et interrompt inlassablement le récit du prince Aloës, lequel est incommodé par un gênant grelot pendant au bout de son « nez ».

Le dixième et dernier conte du corpus est composé en 1754 par Jean-Jacques Rousseau ; pour cette raison, il est le seul à jouir d'une édition en Pléiade, plutôt due au désir d'exhaustivité des éditeurs rousseauistes qu'à sa valeur intrinsèque. L'histoire met en scène le personnage de Jalamir qui fait le récit de *La Reine Fantastique*³⁴ (une reine qui par ses excès risque de défaire l'ordre contesque). Le narrateur est accompagné par un Druide, qui interrompt sans cesse la narration pour émettre son opinion sur le déroulement du récit.

Dans le but de composer un corpus homogène, représentatif et d'une taille raisonnable, certains critères physiques et qualitatifs ont été pris en considération. La taille, la pertinence et l'accessibilité ont présidé à sa constitution. Le nombre d'œuvres à l'étude pourrait paraître excessif³⁵ ; or, la brièveté des phénomènes narratifs étudiés en justifie la profusion, dans la mesure où l'intérêt réside dans la constitution d'une banque de données assez substantielle pour soutenir le mémoire. Il va sans dire (puisque'il s'agit de l'étude de contes de fées) que les textes qui reprennent uniquement les schèmes orientaux ont été écartés. En d'autres mots, il devait y avoir des fées dans les contes (et non pas uniquement des génies) pour que ceux-ci soient considérés.

³³ Paul Baret, *Le Grelot, ou, Les Etc. etc. etc. dédié à moi*, Ici, à présent, 1754, 2 t. en 1 vol., in-12.

³⁴ Jean-Jacques Rousseau, *La Reine Fantastique*, dans *Œuvres complètes*, texte établi par C. Guillot, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1964 [1754], p. 1177-1192.

³⁵ Il s'agit du tiers des contes de fées parodiques recensés jusqu'à maintenant selon le recensement effectué par R. Robert.

En ce qui concerne la taille des contes du corpus, ces derniers ont en moyenne de cinquante à soixante pages, exception faite de *La Reine Fantasque* qui n'en compte qu'une quinzaine et de *Tanzai et Néadarné* qui en compte près de cent soixante-dix. Ce critère de taille a donc joué dans le choix du conte de Crébillon fils ; le nombre de pages de plusieurs récits de Crébillon s'avère excessif (*Ah, quel conte !* en comprend quelque cinq cents, et *Le Sopha* à peine moins) ; de plus, la place centrale qu'occupe *Tanzai et Néadarné* dans l'histoire des contes de fées parodiques est à elle seule un critère suffisant pour justifier ce choix.

L'accessibilité aux textes a aussi eu un impact sur la constitution du corpus. Ce champ d'études étant encore récent, de nombreux contes n'ont toujours pas fait l'objet d'éditions modernes. Cependant, ce manque est en voie d'être comblé ; les éditions Honoré Champion ont en partie résolu le problème en publiant en 2007 une vingtaine de contes qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une édition contemporaine³⁶.

Ce problème d'accessibilité est la cause de la variation des éditions de mon corpus³⁷. J'ai consulté plusieurs éditions pour me rendre compte que certaines parties sont souvent manquantes, notamment les préfaces (souvent auctoriales) dans lesquelles l'auteur explique sa vision du conte. L'exemple le plus frappant à ce sujet, est celui d'*Acajou et Zirphile* de Duclos, que le chevalier Mayer a amputé de sa préface pour le faire cadrer avec les autres contes du *Cabinet des fées*. En agissant ainsi, le chevalier retirait aux lecteurs la clé de lecture parodique inscrite

³⁶ Au moment de faire le choix des contes du corpus, cette édition n'était pas encore parue. Il s'agit de *Contes*, édition établie par François Gevrey, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.

³⁷ Il est possible de constater ces variantes dans les annexes ; l'orthographe de certaines éditions n'a pas été modernisée.

dans le péritexte. Cette transformation en conte « traditionnel » a pour résultat d'entraîner une méprise sur les réelles visées du conte. Même Raymonde Robert s'est laissée prendre au piège puisqu'aucune mention du caractère parodique ou licencieux ne figure à côté de ce conte dans son tableau analytique des contes de fées. La seule édition contemporaine où se trouve la préface est celle publiée chez Desjonquères, qui reproduit le texte de la seconde édition corrigée de 1744 (BN, Y2 12806). Malgré tout, toutes les éditions employées pour mener à bien ce travail sont de source sûre. Dans deux cas (*Le Grelot* et *Le Canapé couleur de feu*), je me réfère aux éditions originales qui étaient accessibles. Enfin, dans le but d'étudier le plus grand éventail possible de textes, j'ai limité à un seul le nombre de contes par auteur. J'ai choisi les contes en fonction de leur importance dans l'œuvre de cet auteur, de même qu'en fonction de la présence de métalepses.

L'argumentation de ce mémoire se déroulera comme suit. Le premier chapitre fera office d'état de la question sur les métalepses. Il sera ainsi possible de préciser quelle définition sied le mieux à l'établissement de la typologie qui occupera tout le second chapitre. Cette typologie présentera dans le détail la classification des métalepses des contes parodiques et licencieux du corpus. Dans le troisième et dernier chapitre, je procéderai à l'analyse de la visée poétique inscrite dans les métalepses.

I- Qu'on a sûrement prévu : les métalepses

Ce premier chapitre sera consacré à un état de la question des métalepses et aux études qui traitent du phénomène narratif. J'y retracerai l'origine de ce mot et les définitions qui lui sont attribuées. J'établirai son potentiel transgressif ainsi que les différents types de métalepses généralement répertoriés. Enfin – comme il s'agit du sujet qui nous occupe –, j'esquisserai un panorama de ce phénomène narratif dans le genre fictionnel en prose au XVIII^e siècle. Ceci me permettra de jeter les bases de la typologie de la métalepse dans les contes de fées parodiques du XVIII^e siècle, qui suivra ce parcours historique.

Étymologiquement, le mot « métalepse » est composé du « radical *-lepse*, qui désigne en grec le fait de prendre d'où, narrativement, de prendre en charge et d'assumer³⁸ » et du préfixe *méta-* qui signifie « après », « au-delà de ». La jonction de ces deux termes donne au mot « métalepse » sa définition, c'est-à-dire : « prendre (raconter) en changeant de niveau³⁹ ». Si c'est surtout à cette définition que les critiques littéraires se sont attachés, il n'en demeure pas moins que le mot trouve ses sources – comme le précise Gérard Genette dans son plus récent texte sur le sujet⁴⁰ – dans le terme grec *metalepsis*. Dumarsais affirmait déjà en 1730 que « [l]a métalepse est une espèce de [la] métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit⁴¹ ». Cette considération, qui n'est donc pas nouvelle, rétablit la métalepse dans son milieu premier : la rhétorique. Afin de dissiper le

³⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 82-83 [note 1].

³⁹ *Ibid.*, p. 244, [note 4].

⁴⁰ *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005.

⁴¹ Dumarsais, *Des Tropes*, Paris, Flammarion, coll. « Documents et essais », 1988 [1730], p. 110, cité par Gérard Genette dans *Métalepses : de la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 8.

brouillard qu'il considère avoir jeté par ses propres théories, Gérard Genette affirme dès lors qu'il y a deux façons d'envisager l'analyse métaleptique : on peut soit faire une analyse rhétorique des figures (ce qui associe, comme l'entendait Dumarsais, la métalepse à une image proche de la métaphore et de la métonymie), soit l'envisager du point de vue de l'analyse du récit. Pour ce travail, je me contenterai de cette deuxième option, puisqu'il s'agit d'étudier des phénomènes narratifs et non figuratifs. De plus, Genette affirme

réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même⁴².

Genette légitime de la sorte les définitions qu'il avait attribuées au terme dans ses précédents ouvrages, en insistant sur l'autoréflexivité produite dans une œuvre par l'ingérence de son producteur.

Afin que les fondations de ce travail soient solides, je me permets de rappeler brièvement en quoi consistent ces définitions antérieures. Dans le célèbre *Figures III*, Genette affirme qu'une métalepse se caractérise par une

intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) [...] [ce qui] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne et Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique⁴³.

Ces transgressions sont regroupées par l'auteur sous « le terme de *métalepse narrative* » qui fait « système avec *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*⁴⁴ ».

⁴² Gérard Genette, *Métalepses de la figure à la fiction*, *Ibid.*, p. 13-14.

⁴³ Gérard Genette, *Figures III*, *Ibid.*, p. 244.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244, [note 4].

Cette définition est précisée dans *Nouveau discours du récit* quand Genette affirme qu'une métalepse est une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement⁴⁵ ».

Comme le mentionne Frank Wagner, ce potentiel transgressif et polémique s'attaque historiquement aux « canons mimétiques⁴⁶ » imposés. Ainsi, malgré un objectif commun de transgression des genres, le potentiel transgressif de la métalepse varie d'un texte à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un genre à l'autre. On note généralement deux types de transgression des niveaux narratifs. La première procède à une unification. Elle a une fonction de régie qui permet de lier les différentes parties du texte tout en conservant sa cohérence. Les métalepses de ce type sont à peu près invisibles et n'ont pratiquement aucune incidence sur le texte, elles ne sont que des « infractions ponctuelles à l'impératif réaliste [qui], loin de relever d'une stratégie dénudante intentionnelle, [...] peuvent être interprétées comme autant d'effets pervers [...] involontaires⁴⁷ ». Si le but du premier type de transgression est la liaison, le second type a pour but de « délier » le texte, de le déconstruire et

de l'ouvrir à la prolifération des possibles narratifs non retenus, mais parodiquement énumérés – ce qui favorise la contestation de l'illusionnisme et par contraste autorise la mise en évidence de l'arbitraire scriptural, au sein d'une esthétique de la fragmentation généralisée⁴⁸.

Si différents qu'ils semblent à première vue, ces deux types de transgression narrative ont pour point commun la signalisation de la construction du récit : le

⁴⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 58.

⁴⁶ Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Notes sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 235-253, p. 237.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 239.

premier dans le but d'en faire un tout cohérent, le second dans une visée parodique, polémique et délibérément déconstructionniste.

Il ne s'agit cependant là que du potentiel transgressif des différents types de métalepses, qui composent par ailleurs un vaste champ. Comme le laisse entendre Genette dans *Figures III*, il existe au moins trois différentes manifestations de ce trope. Ces types sont différenciés et nommés en fonction de leur mouvement narratif. D'abord, la forme extradiégétique de la métalepse consiste en un commentaire provenant d'un niveau extérieur à la diégèse du récit premier : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de *marier* le Maître et de le *faire cocu* ?⁴⁹ » Les métalepses intradiégétiques se produisent quant à elle au sein même de la diégèse, et sont dues à un narrateur qui fait partie du récit premier⁵⁰. Enfin, dans les métalepses métadiégétiques, la narration est assumée par un narrateur d'un niveau inférieur. Ce type de métalepse peut se décliner quasiment à l'infini. *Les Mille et une nuits* en sont l'exemple classique, puisque dans plusieurs récits de Scheherazade, les protagonistes prennent la parole pour narrer leur propre histoire. Ainsi, les récits s'emboîtent les uns dans les autres sur le mode des récits à tiroirs, chaque récit devenant prétexte à en insérer un nouveau⁵¹. Dans l'exemple suivant, Scheherazade narre l'histoire de vieillards qui à tour de rôle narrent leur propre histoire pour amadouer un génie :

⁴⁹ Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, édition établie et annoté par H. Bénac, Paris, Garnier Frères, coll. « Classique Garnier », 1962, p. 495.

⁵⁰ Il semble difficile de trouver des exemples justifiant ce type de métalepses. Frank Wagner, dans le schéma expliquant sa typologie, met un point d'interrogation à côté des métalepses intradiégétiques, et il esquive la question dans ses explications (voir l'annexe I où j'ai reproduit le schéma de F. Wagner). Tout comme F. Wagner, Gérard Genette se concentre particulièrement sur les métalepses extra- et métadiégétique. Cependant, il affirme que les mouvements intradiégétiques sont faits en direction d'un niveau métadiégétique.

⁵¹ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 244-245.

« Voilà donc mon histoire et celle de cette biche. N'est-elle pas des plus surprenantes et des plus merveilleuses ? – J'en demeure d'accord, dit le génie, et, en sa faveur, je t'accorde le tiers de la grâce de ce marchand. » Quand le premier vieillard [...] eut achevé son histoire, le second, qui conduisait les deux chiens noirs, s'adressa au génie et lui dit : « Je vais vous raconter ce qui m'est arrivé⁵² ».

Bien que la typologie de Gérard Genette reste la plus connue et la plus usitée, d'autres découpages typologiques de la métalepse ont été proposés. Marie-Laure Ryan présente une typologie qui, au lieu d'être fondée sur les niveaux narratifs, s'appuie sur le potentiel transgressif du changement de narrateur⁵³. Elle sépare en deux catégories les métalepses selon leur effet contaminant sur le récit dans lequel elles s'insèrent⁵⁴. Pour reprendre la métaphore qu'elle file dans son article, les métalepses pourraient être représentées comme des tumeurs. Les métalepses de la première catégorie, appelées « rhétoriques », sont des tumeurs bénignes : elles s'immiscent dans un niveau diégétique qui n'est pas le leur (ce sont bel et bien des métalepses), mais ces intrusions respectent les différences de niveaux ; il n'y a pas de pollution entre eux. À titre d'exemple, Marie-Laure Ryan reprend celui d'*Illusions perdues*, déjà cité par Gérard Genette dans *Figures III* : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacs d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied⁵⁵ ». Le « il n'est pas inutile d'expliquer » est une métalepse rhétorique, dans la mesure où il est un commentaire du narrateur extradiégétique sur l'action qui se déroule dans

⁵² *Les Mille et une nuits*, trad. d'Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1705] t. 1, p. 56.

⁵³ « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2005, p. 205 à 209.

⁵⁴ Cette division est sous-entendue par Gérard Genette lorsqu'il souligne deux types de « bizarreries » produites par les métalepses : la première est bouffonne et associée aux métalepses *rhétoriques* de M.-L. Ryan, la seconde est fantastique et peut être associée aux métalepses *ontologiques* selon la division de la critique.

⁵⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

la diégèse du récit. Le commentaire n'est toutefois pas polluant, puisque le narrataire sait que le narrateur est extérieur au récit qu'il prend en charge. Il n'y a donc pas de confusion lorsque ce dernier propose une ellipse dans l'action tout juste un petit frisson amusé.

Pour ce qui est des métalepses de la seconde catégorie, dites « ontologiques », Marie-Laure Ryan les qualifie de « tumeurs malignes ». Les métalepses de ce type interpénètrent les niveaux narratifs : ce sont des passages de niveaux qui transgressent toute logique narrative. « Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel⁵⁶ ». Un exemple probant est celui fourni par Julio Cortázar dans *Continuité des parcs*, dont le héros est si pris par sa lecture qu'il finit par tomber sous les coups de l'assassin du roman⁵⁷. Qu'elles soient *rhétoriques* ou *ontologiques*, les métalepses dont il est ici question renvoient à une autoréflexivité du texte. C'est vers l'autoréflexivité liée au genre littéraire du conte que je dirigerai justement mon attention lors de l'analyse des métalepses dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Avant d'établir la typologie des métalepses des contes de fées parodiques du XVIII^e siècle, il faut cependant signaler l'ampleur du phénomène métaleptique dans les genres fictionnels en prose de cette époque. Le foisonnement métaleptique fait sentir sa présence tout au long des XVII^e siècle. On remarque une abondance du phénomène dans le pendant antiromanesque du roman baroque, hérité de la tradition quichottesque⁵⁸. En effet, c'est dans les romans de type

⁵⁶ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », *op. cit.*, p. 207.

⁵⁷ *Ibid*, p. 207.

⁵⁸ Bien que certains considèrent *Don Quichotte* comme le premier antiroman, il est bon de noter que le genre précède de plusieurs siècles les batailles de moulins à vent. En réalité, de façon

« réactionnels » – comme les appelle Frank Wagner⁵⁹ – que la présence des métalepses devient plus tapageuse, plus spectaculaire. Des antiromans comme *Le Berger extravagant* de Sorel en 1627, *Le Roman comique* de Scarron en 1651 et 1657 ou *Le Roman bourgeois* de Furetière en 1666 sont quelques exemples marquants de l'apparition massive de ce trope dans le genre romanesque. L'une des fonctions de l'utilisation du procédé est « d'empêcher les réceptions par identification que présupposaient les esthétiques antérieures⁶⁰ ». Les auteurs burlesques et libertins des XVII^e et XVIII^e siècles utilisent ce trope dans le but de faire éclater le genre⁶¹. Les cas classiques sont inévitablement ceux de Sterne avec *Tristram Shandy*, et de Diderot avec *Jacques le fataliste*. Ce dernier, réfutant le « réalisme universaliste sur lequel se fondait la majeure partie des romans de l'époque⁶² », amorce avec son narrataire un jeu métaleptique – leitmotiv du roman – au cours duquel il lui fait prendre conscience de l'arbitraire de la production romanesque. L'exemple le plus souvent reproduit est sans doute celui-ci, dans lequel le narrateur énonce dès le début du récit les différentes avenues possibles pour la suite :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? [...] Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en

affirmée à partir du Moyen Âge et jusqu'à aujourd'hui, le roman se présente comme un antiroman qui critique en son sein le genre romanesque. Voir Ugo Dionne et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises*, 2006, p. 5 à 7.

⁵⁹ Frank Wagner, « Glissement et déphasages », *op. cit.*, p. 241.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 241.

⁶¹ Ugo Dionne, « Une préface pulvérisée : métalepse et fin de chapitre dans le roman d'Ancien Régime », *Préfaces romanesques*, Louvain, Édition Peeters, 2005, p. 117-132, p. 123.

⁶² Frank Wagner, « Glissement et déphasages », *op. cit.*, p. 242.

seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai⁶³.

C'est donc dans ce contexte réactionnel, contestataire et ludique que vont émerger les métalepses au sein d'un genre où le conteur est omniprésent. Dans le chapitre suivant, les différents types de métalepses du conte de fées parodiques seront répertoriés et positionnés (les uns par rapport aux autres), sous la forme d'une typologie commentée.

⁶³ Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, p. 495.

II- Où l'on verra la naissance des *métalepses*, et la façon dont elles se disposent

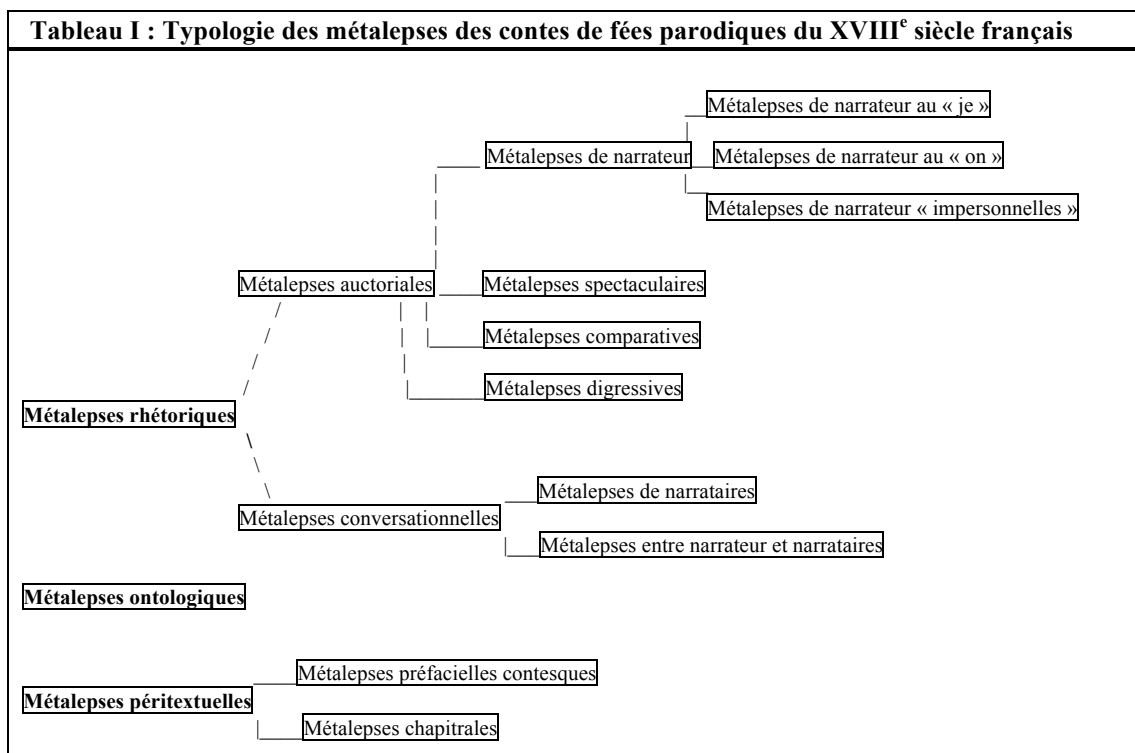
Cette typologie des *métalepses* des contes de fées parodiques du XVIII^e siècle sera le socle de ce mémoire. C'est à partir des différentes catégories répertoriées et organisées en un tout homogène qu'il sera possible d'interroger les *métalepses*, afin de savoir dans quelle mesure elles proposent une nouvelle poétique du genre fictionnel en prose dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Pour établir cette typologie, j'ai procédé à un repérage rigoureux et systématique de toutes les *métalepses* présentes dans les dix contes du corpus. Ce repérage s'est fait à la lumière de la définition du trope proposée par Genette, qui désigne par « *métalepse* » tous les changements de niveaux narratifs qui résultent d'une intrusion du narrateur – ou dans certains cas du narrataire – dans un niveau qui n'est pas le sien, qu'il soit inférieur ou supérieur.

Les *métalepses* répertoriées ont été regroupées en trois grandes catégories. Les deux premières sont inspirées de la typologie de Marie-Laure Ryan : la première – la plus considérable – est nommée *métalepse rhétorique*, et la deuxième *métalepse ontologique*. Les *métalepses rhétoriques* se divisent elles-mêmes en deux sous-catégories. Ces subdivisions ont été établies en fonction du contenu des *métalepses*, de même qu'en considérant l'énonciateur (narrateur ou narrataire). La première sous-catégorie des *métalepses rhétoriques* est appelée *auctoriale*. Elle comprend quatre différents types de *métalepses*, soit les *métalepses du narrateur*, les *métalepses spectaculaires*, les *métalepses comparatives* et enfin les *commentaires digressifs extradiégétiques*. La seconde sous-catégorie est celle des *métalepses conversationnelles*, qui peuvent être

produites par le ou les narrataire(s) du récit premier. Leur forme flotte entre le monologue ou le dialogue, celui-ci étant le résultat d'une conversation entre narrataires, ou entre narrataires et narrateur. Le sujet de ces deux types de métalepses peut être intradiégétique ou extradiégétique. La seconde grande catégorie de métalepses est celle des *métalepses ontologiques*. Une seule de toutes les métalepses répertoriées a trouvé place dans cette catégorie ; il n'y a donc pas de sous-division.

La troisième (et dernière) grande catégorie est celle des *métalepses péritextuelles*. Ce type est plus équivoque, dans la mesure où, comme son nom l'indique, le péritexte ne fait pas partie du texte. Je m'appliquerai cependant à montrer que les préfaces auctoriales et actoriales peuvent être « métaleptiques » ; je tenterai également de prouver que certains types de titres de chapitre, en l'occurrence les titres commentatifs et descriptifs, présentent des caractères associables à ceux des métalepses.

Ce travail reposera sur de nombreux exemples tirés de la base de données produite à ce sujet. Comme je ne pourrai inclure tous les exemples dans le texte, je réfère d'emblée le lecteur à l'annexe II, dans laquelle se trouve la totalité des métalepses classées selon la typologie. La figure suivante fournit une espèce de plan, qui s'applique tant à ce chapitre qu'aux annexes.



A. MÉTALEPSES RHÉTORIQUES

La catégorie des métalepses dites « rhétoriques » regroupe différents types de métalepses ayant pour point commun une transgression *nette* des niveaux narratifs : elles assument leur différence de niveau et se présentent comme telles. Contrairement aux *métalepses ontologiques*, il n'y a pas de confusion possible quant au niveau narratif dont relève le narrateur.

1. MÉTALEPSES AUCTORIALES

Les *métalepses rhétoriques* se divisent en deux catégories. La première est celle des *métalepses auctoriales*. Par là, il faut comprendre que ces métalepses relèvent d'un narrateur ayant une certaine autorité narrative par rapport à la diégèse du récit qu'il raconte. Dans cette catégorie, se trouvent les *métalepses du narrateur*, soit toutes les métalepses produites par un narrateur seul, qui précise ou

commente un ou des éléments ponctuels de la diégèse contesque, sans toutefois entraver la progression du récit ni le déconstruire comme le font certaines métalepses analysées plus loin. Ces métalepses se présentent sous trois formes énonciatives : elles sont énoncées soit à la première personne « je », soit par « on », soit encore par une troisième personne impersonnelle, qui se présente généralement comme un « il ». La prise en considération de la personne énonciative est primordiale, dans la mesure où l'intensité de la prise en charge du propos varie selon la personne grammaticale qui l'énonce (un « je » assumera plus fermement son énoncé qu'un « il », et généralisera moins sa portée qu'un « on »).

1.1 MÉTALEPSES DU NARRATEUR

Trois des contes ne présentent aucune métalepse du narrateur (*Angola, Histoire bavarde* et *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*). Pour les sept autres contes, notons qu'il y a huit de ces métalepses dans *Acajou et Zirphile*, une seule dans *Le Bélier*, également une seule dans *Le Canapé couleur de feu*, onze dans *Le Grelot*, huit dans *Les Mille et une fadaïses*, une à nouveau dans *La Reine Fantastique*, et trois dans *Tanzaï et Néadarné*. Mais voyons plutôt comment cette théorie prend forme dans les contes de fées.

1.1.1 MÉTALEPSES DE NARRATEUR AU « JE »

Dans *Acajou et Zirphile*, la prise de parole se fait en règle générale directement au « je » : « Enfin, car *je* n'aime pas les histoires allongées⁶⁴ » ; « La

⁶⁴ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 64.

maxime est délicate, mais *je* ne la crois pas absolument sûre⁶⁵ » ; ou encore : « (car *j'ai* dit, ou *j'ai* dû dire qu'elles étaient voisines)⁶⁶ ». Dans deux autres cas, la prise de parole à la première personne se fait plutôt de manière implicite : « (car c'était sûrement des femmes)⁶⁷ » ; « Zobéide [...] continua sans doute de vivre comme à son ordinaire⁶⁸ ». Je suppose que ces derniers commentaires sont en fait des hypothèses émises par le narrateur extradiégétique, dans la mesure où aucun autre personnage de la diégèse ne prend part à l'énonciation et où le commentaire, mis en italique par l'auteur, est de l'ordre du jugement (sur les femmes et sur la forme contesque). Ces métalepses ne peuvent être produites par un narrateur intradiégétique, puisqu'il saurait dans le premier cas qu'il s'agit bel et bien de femmes et, dans le second cas, précisément comment Zobéide a continué de vivre. Le caractère hypothétique est assuré dans le premier cas par l'adverbe « sûrement », et dans le second par la locution adverbiale « sans doute ». Notons aussi que dans deux des cas présentés, les métalepses sont encadrées et isolées du texte par des parenthèses, ce qui a pour effet de les mettre physiquement en retrait. Il est toutefois un peu tôt pour tenter une analyse plus approfondie de ce détail, que je réserve pour la prochaine partie du mémoire.

Le cas du *Bélier* est équivoque, puisque des deux métalepses repérées émises par un narrateur à la première personne, la première est difficilement identifiable. Comme dans les deux derniers exemples d'*Acajou et Zirphile*, la présence du narrateur est implicite : « Pour toi, disoit-il [le géant] au bélier je te donnerai un collier ; et pour la [la princesse] choquer davantage (*car il faut bien*

⁶⁵ *Idib.*, p. 77.

⁶⁶ *Idib.*, p. 67.

⁶⁷ *Idib.*, p. 69.

⁶⁸ *Idib.*, p. 106.

l'humilier)⁶⁹ le druide sera ton page⁷⁰ ». Ici, la subjectivité du narrateur est matérialisée par la mise entre parenthèses du commentaire, qui précise la raison pour laquelle il faut choquer la princesse. L'utilisation de l'italique confirme le statut particulier du passage isolé par la parenthèse : dans la typographie romanesque, le recours aux italiques est un indice probant de changement de locuteur. Néanmoins, le problème de l'identification de l'énonciateur demeure. Il pourrait s'agir du géant continuant à parler au bélier ; si tel est le cas, il s'agit de la suite du discours direct et non pas d'une métalepse ; mais alors pourquoi mettre cette partie du texte entre parenthèses et en italique ? Peut-être est-ce pour marquer une intensité différente dans le discours du géant – comme dans une réplique au théâtre. Cependant, l'argument théâtral pourrait nous conduire au raisonnement contraire ; les parenthèses marquent peut-être la parenté entre la métalepse narrative et l'aparté. Si toutefois, le locuteur est plutôt le narrateur extradiégétique, la phrase comprise entre parenthèses est une métalepse. L'emploi de cette ponctuation me pousse vers ce choix, puisqu'elle sert habituellement à intercaler dans une phrase quelque indication accessoire. Ainsi, le narrateur extradiégétique (qui souligne en italique) prendrait ici le contrôle de la narration tout en maintenant la focalisation sur l'animosité du géant, afin de souligner le désir qu'a ce dernier de punir le dégoût de la princesse à son endroit.

La deuxième métalepse repérée dans *Le Bélier* tend d'ailleurs à corroborer cette hypothèse. Quelques lignes plus loin, le narrateur semble reprendre le même procédé de mise entre parenthèses d'un commentaire ponctuel, lorsque la princesse, sûre de l'inconstance de son prince, s'effondre de douleur :

⁶⁹ L'auteur souligne.

⁷⁰ Hamilton, *Le Bélier*, *op. cit.*, p. 17.

à ces mots d' un torrent de larmes,
 (ressource des vœux opprimés,)
 la douleur inonda ses charmes,
 et ses yeux furent abîmés⁷¹.

Dans ce cas, il ne fait aucun doute que le commentaire est émis par le narrateur, puisqu'il narre lui-même les événements accablant la princesse. Cependant, le vers mis entre parenthèses relève davantage du commentaire extradiégétique que de la description poétique de la souffrance de la belle, puisqu'il est question de préciser la signification du « torrent de larmes ».

Dans *Le Grelot*, le même type de ponctuation est utilisé pour isoler les métalepses du « je » narrateur : « (On sçaura en passant que ce génie avoit eu quelques altercations avec Aloës, & que de dépit il disparut ; je sçais bien pourquoi il est à propos qu'on le sçache)⁷² ». Dans ce conte, la *métalepse du narrateur* pullule tout comme dans *Les Mille et une fadaïses*. Détail intéressant dans le conte de Cazotte : les métalepses du « je » narrateur sont émises par trois narrateurs de trois niveaux narratifs différents. Dans un premier temps, elles proviennent de l'abbé qui raconte l'histoire de la princesse Riante et du chevalier Gracieux : « Il me semble qu'il ne seroit pas hors de propos de répandre quelque lumière sur l'histoire du portrait⁷³ ». Dans un second temps, elles sont émises par Brillandor, un chevalier lunaire, qui fait route avec Gracieux à qui il raconte ses aventures tout en faisant des commentaires : « (Il y a, il est vrai, des distinctions pour les heureux et pour ceux qui ne le sont pas)⁷⁴ ». Enfin, le troisième niveau

⁷¹ *Ibid.*, p. 21

⁷² Baret, *Le Grelot*, *op. cit.*, p.16-17.

⁷³ Cazotte, *Les Mille et une fadaïses*, *op. cit.*, p. 508.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 538.

narratif (par ordre d'apparition) est celui du narrateur extradiégétique, qui surplombe les deux autres :

Ainsi, pour éviter la mort ; il falloit nécessairement qu'on lui fit un conte, qu'il s'endormit, qu'il se cassât la tête, qu'il s'envelopât pour ne pas remonter plus haut ; car cela nous meneroit insensiblement jusques aux coups de poing. Quel enchaînement⁷⁵ !

Ici, la première personne s'inscrit *de facto* dans le « nous », qui en sa qualité de première personne du pluriel comprend à la fois le narrateur et ses narrataires. Le « je » est également compris dans l'exclamation de la phrase nominale, qui souligne la succession des actions et rappelle du coup l'arbitraire contesque, en mettant l'accent sur le regard satisfait du conteur devant son ingénieuse façon d'enchaîner les événements.

Les *métalepses de narrateur* de *La Reine Fantasque*⁷⁶ de Rousseau et de *Tanzai et Néadarné*⁷⁷ de Crébillon fils, quant à elles, n'exigent pas ici d'explications supplémentaires, qui seraient redondantes.

1.1.2 MÉTALEPSES DE NARRATEUR AU « ON »

L'identification de l'énonciateur se complique quand il emprunte la forme du pronom « on », qui est le pronom caméléon par excellence. À la différence du

⁷⁵ *Ibid.*, p. 541.

⁷⁶ « J'ai déjà dit qu'elle aimoit sincèrement son époux. », Rousseau, *op. cit.*, p. 1186

⁷⁷ « sur je ne sais quels accidents dont le Prince était menacé s'il aimait, ou s'il se mariait avant que sa vingtième année fût accomplie », Crébillon fils, *op. cit.*, p. 227.

« Ce sentiment était délicat ; mais je ne sais si, dans la suite, il ne se serait pas trouvé de difficile exécution. », *Ibid.*, p. 341.

« Bien des gens dans cette occasion ont donné plus de torts à Néadarné qu'à Jonquille : ils trouvaient qu'elle avait autorisé l'insolence du Génie, en le mettant à une épreuve à laquelle il n'y a personne qui n'eût succombé. Cela pourrait cependant demander plus de réflexion ; et avant de condamner Néadarné si décidément, il faudrait faire juger la chose par une belle qui eût une horreur invincible pour les araignées, et qu'elle dît de bonne foi si en pareil cas elle aurait pris l'animal, ou si ayant son amant auprès d'elle, au reste amant maltraité, elle lui aurait ordonné de le prendre. », *Ibid.*, p. 405.

« je » ou du « tu », le « on » a différents emplois et différentes valeurs. En d'autres mots, il

s'interprète selon les contextes, comme « je », « tu », « nous », « eux », « elles », « les hommes en général »... et sa valeur référentielle peut changer à l'intérieur du même énoncé. [...] Ses emplois se distribuent entre la référence à une classe (emploi *générique*) [...] et la référence *spécifique* à un individu ou à un groupe d'individus⁷⁸.

À première vue, la polyvalence du « on » pose un problème d'interprétation, lorsqu'il est question d'identifier l'énonciateur dans les métalepses de certains contes du corpus. Je dis bien « certains », puisque ce type de métalepses n'est pas le plus fréquent. On ne le trouve que dans trois contes, soit *Acajou et Zirphile*, *Le Grelot et Tanzai* et *Néadarné*. Chacun de ces contes ne comporte par ailleurs que trois métalepses de ce type.

Dans deux des métalepses d'*Acajou et Zirphile*, le « on » est énoncé par un sujet gnomique. C'est le « on » des sentences et des maximes qui renferment une « vérité », un lieu commun sur lequel tous s'entendent : « La reine accoucha d'une fille qui était, comme on doit le supposer, un miracle de beauté⁷⁹ ». Ici, Duclos joue sur le *topos* du conte de fées (et du roman) selon lequel les jeunes princesses – ou les jeunes filles bien nées – sont toujours d'une beauté subjuguante. Le troisième « on » semble, quant à lui, remplacer une troisième personne du pluriel : « Il est vrai que pour éviter un certain pédantisme que donne souvent l'étude, on avait imaginé le secret d'être savant sans étudier⁸⁰ ». Joint à un plus-que-parfait, il renvoie à des événements antérieurs qu'on ne peut dater. Il est donc impossible de déterminer un énonciateur précis. Il est possible d'imaginer que l'auteur parle

⁷⁸ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Collin, 2005, p.18.

⁷⁹ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

ironiquement des gens « bien pensants », le facteur ironique étant ici motivé par ce « on » qui soulignerait l'absurdité de posséder des connaissances sans avoir fait l'effort nécessaire pour les acquérir.

Dans *Le Grelot*, les « on » remplacent un « nous » qui inclurait les narrataires du *Grelot*, le narrateur extradiégétique et celui de l'assemblée qui lit le texte :

le *Grelot* excita la curiosité ; d'ailleurs il étoit neuf, c'étoit au moins le mérite qu'*on* connoissoit à cet Ouvrage : *on* le prit, & l'*on* se détermina à le lire en entier [...] L'Abbé d'une voix unanime fut élu lecteur, le Financier avec l'Officier, Censeurs, & l'Actrice juge. Un laquais tire les rideaux, allume les bougies, ferme les portes ; *on* lit, écoutez⁸¹.

La dernière partie de la dernière phrase est révélatrice de la signification du « on ». Séparé de l'énumération des actions préparatoires à la lecture par un point-virgule, le « on lit, écoutez » sous-entend deux pronoms personnels de valeur différente ; le « on » a la valeur d'un « ils » qui renvoie à l'assemblée, ce qui a pour effet d'isoler le ou les lecteur(s) dans la deuxième personne plurielle de l'impératif « écoutez ». Le lecteur réel doit porter une oreille attentive au conte, puisqu'il sera éventuellement appelé à le juger comme les autres personnages.

1.1.3 MÉTALEPSES DE NARRATEUR « IMPERSONNELLES »

Jusqu'ici, la justification des catégories métaleptiques en fonction des énonciateurs ne posait pas de réel problème. Il était somme toute normal qu'un « je » soit une première personne et que le « on » se multiplie en fonction de l'intention de son énonciateur. La catégorie suivante est légèrement plus ambiguë,

⁸¹ Baret, *Le Grelot*, op. cit., s.p.

et nécessite un petit éclaircissement sur les sujets énonciatifs. Il peut paraître contradictoire de qualifier d'« impersonnel » un énonciateur, puisqu'il n'y a « pas d'énoncé sans détermination personnelle et temporelle⁸² ». En d'autres mots, la personne énonciatrice doit occuper l'une ou l'autre des « trois positions : d'*énonciateur*, de *coénonciateur* et de *non-personne*⁸³ ». Par « énonciateur », on entend un « je », et par « coénonciateur » un « tu » qui construit une relation d'altérité avec le « je » ; enfin, par « non-personne » on entend les entités exclues de la situation d'énonciation : ce sont les personnages dont on parle et qui ne prennent d'aucune façon la parole⁸⁴. Or, l'impersonnel dont je parle ici n'est pas cette « non-personne ». Par « impersonnel », il faut plutôt comprendre une *indéfinition* de la personne énonciatrice. C'est sur la base de cette indéfinition que j'ai établi la catégorie des métalepses impersonnelles. L'énonciateur est bel et bien le narrateur extradiégétique, mais il ne prend pas complètement en charge les propos qu'il énonce, dans la mesure où il ne le fait pas sous la forme d'une première personne affirmée comme dans d'autres métalepses de narrateur. Six des dix contes retenus présentent des métalepses de type impersonnel. *Acajou et Zirphile* en compte neuf, *Angola* une seule, *Le Grelot* une encore, *Les Mille et une fadaises* quatre, *La Reine Fantastique* une et *Tanzaï et Néadarné* trois.

Dans le cas d'*Acajou et Zirphile*, l'impersonnel est employé, à une exception près, pour énoncer une forme semblable aux proverbes et aux maximes⁸⁵, en ce sens qu'il énonce des conseils de sagesse pratiques ou des

⁸² Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.* : « Le plaisir embellit, et l'amour éclaire », (p. 69) ; « Il y a des ridicules qui ne vont pas à toutes sorte de figures, il y en a même de compatibles avec les grâces », (p. 67) ; « Une première aventure qui inspire la fatuité à un jeune homme, rend la

vérités communes à un groupe social, par exemple : « La curiosité est le fruit des premières connaissances⁸⁶ ». Par cette affirmation, le narrateur concède un caractère commun à la curiosité, en affirmant qu'elle est le fruit de la recherche de la connaissance ; l'ignorance serait, d'une manière généralisée, le moteur de toutes les formes de curiosité. Cette forme moralisante prend un caractère exponentiel dans le conte de Duclos, comme si la morale – généralement présente à la fin du conte – était pulvérisée et éparpillée tout au long du récit. Une seule métalepse impersonnelle doit être mise à l'écart du groupe. Elle a pour but la justification ou plutôt l'explication des sentiments que Zirphile fait naître chez Acajou : « Pour ne point perdre son temps en compliments superflus, [Acajou] déclara d'abord à Zirphile les sentiments, *c'est-à-dire les désirs qu'elle lui inspirait*⁸⁷ ». Par l'emploi de la conjonction « c'est-à-dire », le narrateur lève le voile sur les sentiments réels d'Acajou, qui s'avèrent plus proches des pulsions sexuelles que de l'amour pur et chaste. Ainsi, le narrateur ne laisse pas son narrataire être dupe des propos que tiennent les personnages ; il le rend complice d'Acajou dans sa tentative de séduction de la Princesse, en traduisant les paroles de ce dernier.

Dans *Angola*, l'unique métalepse impersonnelle met l'accent sur une particularité merveilleuse du monde contesque au sujet de l'âge des fées : « Angola fut à son tour charmé de [la figure] de Lumineuse ; elle était dans sa

fausseté nécessaire aux femmes », (p. 73) ; « l'égalité ne subsiste point avec la passion » ; « Plus les femmes ont hasardé, plus elles sont prêtes à sacrifier encore », (p. 75) ; « le malheur de ces gens qui savent tout est de ne jamais rien prévoir », (p. 80) ; « Le malheur de ceux qui ont aimé est de ne rien trouver qui remplace l'amour », (p. 99) ; « D'ailleurs, il ne faut pas toujours écouter les plaintes de la pudeur, celle qui naît de l'amour, pardonne aisément des transports qu'elle est obligée de s'interdire », (p. 104).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

première jeunesse (les fées ne vieillissent jamais)⁸⁸ ». Dans la métalepse isolée par les parenthèses, le narrateur explique que les fées demeurent éternellement jeunes, pour la raison *indiscutable* « [qu']elles ne vieillissent jamais ». Affirmé sans possibilité d'appel ou de remise en question – l'adverbe de temps « jamais » empêche toute modulation –, l'énoncé souligne par la même occasion l'irrationalité du texte que le lecteur est en train de lire. Le conte ne peut être représentatif de la réalité puisque les lois qui le régissent sont contraires aux principes physiques élémentaires du monde des humains qui, eux, naissent, vieillissent et meurent.

Les métalepses impersonnelles des *Mille et une fadaïses* sont quant à elles des commentaires, des précisions sur certains éléments ponctuels du conte qui, contrairement aux métalepses au « je », ne sont pas (complètement) assumées par la première personne du singulier, tout en gardant cependant une fonction d'ajout d'informations. Il n'y a donc pas de prise en charge affirmée, mais plutôt un commentaire spécifiant un détail dans le texte⁸⁹. Ces métalepses sont similaires à la métalepse justificative d'*Acajou et Zirphile* ; c'est aussi ce type que l'on trouve dans *La Reine Fantasque* de Rousseau⁹⁰ ainsi que dans *Tanzaï et Néadarné* de Crébillon fils⁹¹.

Cette première catégorie des *métalepses de narrateur* se subdivise donc selon la personne énonciative, et n'est applicable qu'aux métalepses commentant

⁸⁸ La Morlière, *op. cit.*, p. 392

⁸⁹ Cazotte, *Les Mille et une fadaïses*, *op. cit.* : « (comme quelques-uns le prétendent) », p. 493 ; « (à un peu plus de malice près) », p. 502 ; « (c'étoit le nom du chevalier) », p. 508 ; « (c'est-à-dire qu'il n'est pas d'usage) », p. 525.

⁹⁰ Rousseau, *La Reine Fantasque*, *op. cit.* : « Mais voici ce qu'il y eut de plus singulier dans toute cette aventure. », p. 1186.

⁹¹ Crébillon fils, *Tanzaï et Néadarné*, *op. cit.* : « (sans qu'ils sussent bien pourquoi) », p. 275 ; « (c'est ainsi que s'appelait la Princesse) », p. 281.

des éléments ponctuels dans le texte. De plus, loin de se laisser emporter dans de grandes envolées déconstructrices, les sauts narratifs y sont généralement ténus, et ont la plupart du temps une fonction liante et explicative.

1.2 MÉTALEPSES SPECTACULAIRES

Il en va (un peu) différemment des *métalepses spectaculaires*. Par ce terme, que Frank Wagner emploie pour qualifier globalement les métalepses du XVIII^e siècle⁹², il faut entendre tous les procédés visant à mettre en évidence les sauts narratifs. En effet, dans la totalité des métalepses répertoriées sous ce nom, le narrateur marque de façon apparente son changement de niveau, soit en s'adressant directement à son narrataire (son « lecteur »), soit en soulignant l'acte de production du texte ou la matérialité du livre. La différence entre cette catégorie et la précédente réside exactement dans ce détail : le narrateur rappelle à son narrataire, d'une manière directe et explicite, qu'il est en train de lire un conte de fées, alors que le narrateur des *métalepses de narrateur* ne s'adresse qu'indirectement à son narrataire et lui suggère plus subtilement l'existence de l'acte de lecture. Cette distinction souligne en fait une simple différence d'intensité, mais la marge est si marquée qu'elle appelle une catégorie autonome.

Ce type de métalepse se trouve dans sept des dix contes. Les trois contes exempts du phénomène présentent quand même des métalepses qui soulignent la production du texte ; cependant, elles le font sur le mode de la conversation entre le conteur et son auditoire, et s'inscrivent par là dans la catégorie à venir des métalepses conversationnelles. Le nombre de *métalepses spectaculaires* comme

⁹² Frank Wagner, « Glissement et déphasages », *op. cit.*, p. 241.

telles varie de deux à vingt selon les contes. Ainsi, on compte quatre de ces métalepses dans *Acajou et Zirphile*, deux dans *Angola*, six dans *Le Bélier*, deux dans *Le Canapé couleur de feu*, six dans *Le Grelot*, vingt dans *Les Mille et une fadaïses* et quatorze dans *Tanzaï et Néadarné*.

Trois éléments peuvent caractériser les changements de niveau de narration *spectaculaires* : adresse directe du narrateur extradiégétique au lecteur (narrataire) ; soulignement (toujours par le narrateur extradiégétique) de l'acte de production ; et soulignement de la matérialité de l'objet-livre. L'adresse directe au lecteur se présente de deux façons : le narrateur s'adresse au lecteur en l'appelant textuellement « lecteur »⁹³, ou encore il l'interpelle en le vouvoyant. On observe ce genre d'adresse dans l'extrait suivant d'*Angola*, lorsque le narrateur s'interrompt pour faire part au lecteur de son intention de ne pas faire une description détaillée du jardin dans lequel se balade Angola :

Ce serait ici le temps de m'étendre *impitoyablement* sur leur description, de promener le lecteur dans des parterres, des bosquets, des labyrinthes ornés de jets d'eau les plus rares et des statues des plus grands maîtres, et cent mille autres minuties de cette nature, qui ne serviraient qu'à *le mener au supplice* par le chemin le plus long. Je me contenterai de dire que c'étaient *des jardins de romans* ; si cette idée ne suffit pas pour les imaginations stériles, ces sortes de gens n'ont qu'à ouvrir le premier de ces livres qui se rencontrera sous leur main, ils y trouveront de ces descriptions que je leur défie de lire sans *expirer d'angoisse* à moitié chemin. Pour moi, je leur épargne une aussi rude épreuve⁹⁴.

On peut, dans un premier temps, souligner dans la première phrase de la métalepse l'adresse indirecte, mais sans équivoque au lecteur, ainsi que la prise en

⁹³ On note l'adresse au lecteur (que ce soit en mentionnant le lecteur par son nom ou en employant le « vous ») dans trois métalepses d'*Acajou et Zirphile*, dans les deux métalepses d'*Angola*, dans quatre métalepses du *Bélier*, dans les deux du *Canapé couleur de feu*, dans les six du *Grelot*, dans quinze des *Mille et une fadaïses* et dans neuf de *Tanzaï et Néadarné*.

⁹⁴ La Morlière, *Angola, op. cit.*, p. 396.

charge totale de l'énonciation par le narrateur, le « je » soulignant les tares des romans. Dans un second temps, on note cependant que l'apostrophe au narrataire ne se fait pas, comme il se devrait, dans un style direct à la deuxième personne du pluriel. Le narrateur choisit plutôt de mentionner l'existence de son éventuel lecteur en parlant de lui à la troisième personne. Cette façon de faire laisse comprendre de manière implicite que la personne qui lit ces lignes est dans la position du lecteur. De plus, cette adresse indirecte anticipe les réflexions du narrataire et contrecarre ses éventuelles erreurs de goût en matière de descriptions de jardins romanesques. Quelque trente ans plutôt, au tout début de la vague des contes de fées parodiques, Hamilton faisait déjà usage de ce procédé dans *Le Bélier*, *Les Quatre facardins* et *Fleur d'épine*. Cette mode anticontesque et antiromanesque s'est poursuivie avec des contes comme *Angola*, qui ont continué d'employer les métalepses dans un but parodique. C'est près d'un quart de siècle plus tard que le procédé apparaît dans *Jacques le fataliste*. Ce roman phare, rédigé à la fin du XVIII^e regroupe, en effet, les métalepses de presque tous les types énumérés dans la présente analyse. Pour le bien de la preuve, relevons dans *Le Bélier* une de ces métalepses parodiques :

Tandis que ces choses se passoient au dedans du château, il faut un peu voir ce que les assiégeans faisoient au dehors. On vous a bien fait du bruit de l'appareil de leur attaque, et des allarmes d'Alie quand elle les vit venir à l'assaut : mais il ne faut pas, s'il vous plaît, vous arrêter à tout cela, ce sont des voisins de la poésie qui ne savent point parler autrement. [...] [S]i je ne me trompe, nous les avons laissés l'un et l'autre sur ce pont, dans le tems que le géant faisoit tant de menaces⁹⁵.

⁹⁵ Hamilton, *Le Bélier*, *op. cit.*, p. 65-66.

Comme dans le précédent extrait, on note une interpellation du lecteur à qui le narrateur s'adresse (directement cette fois) par le vouvoiement. Ici, le narrateur fait une pause dans le but de montrer au lecteur qu'il est sympathique à sa situation d'impuissance face au déroulement du récit. Il lui demande par la même occasion de ne pas trop s'attarder à certains éléments et de passer plus rapidement à d'autres. L'élément mis en cause dans cette métalepse concerne la poésie et son hermétisme, qui font l'objet de commentaires ironiques depuis l'incipit du conte. On y reviendra.

Ainsi, certaines *métalepses spectaculaires* mettent l'accent sur l'acte de production du texte. Dans le cas du *Bélier* (tout juste mentionné), il s'agit de souligner la dualité entre la prose et le vers, en espérant que le lecteur prenne conscience de la forme d'écriture du conte :

Mais changeons de stile, il est tems
 que votre oreille se repose,
 et que les vulgaires accens
 qui chantoient les événements,
 fassent place à la simple prose⁹⁶.

Dans d'autres cas, le narrateur peut souligner qu'il digresse du récit premier, qu'il fera incessamment une ellipse, une prolepse ou une analepse, comme dans *Les Mille et une fadaïses* : « Je ne vous ai point encore dit quels étoient le pays et le peuple parmi lequel vivoient Rare et sa fille ; j'y vais revenir par une petite digression⁹⁷ ». Il peut dire au contraire ce qu'il ne fera pas : « Deux rois, de je ne sais quelle contrée, dont je ne dirai pas le nom (car je hais les anachronismes, et

⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁷ Cazotte, *Les Mille et une fadaïses*, *op. cit.*, p. 497.

j'en ferois sûrement ; je me connois)⁹⁸ ». Il peut également rappeler le genre littéraire auquel appartient le texte que le lecteur est en train de lire : « Il ne me reste plus qu'à finir mon conte, en vous disant pourquoi l'aimable Riante se trouva au palais des fées⁹⁹ ». Enfin, dans une fausse entreprise de vraisemblance, il peut, comme dans *Tanzai et Néadarné*, rappeler que son conte est en fait la traduction d'un récit ancien : « Après cette exclamation de l'auteur chéchienien, que j'ai peut-être copiée mal à propos¹⁰⁰ ... ».

Outre l'adresse aux lecteurs et la mise en lumière de l'acte d'écriture, le narrateur peut dans un spectaculaire dernier tour de piste souligner la matérialité du conte, c'est-à-dire sa forme livresque. Seuls trois contes du corpus sélectionné contiennent ce genre d'intrusions du narrateur : *Acajou et Zirphile*, *Le Grelot* et *Tanzai et Néadarné*¹⁰¹. Dans la majeure partie des cas, le narrateur réfère au contenu des chapitres précédents ou suivants : « (comme je l'ai dit à la fin de la première partie)¹⁰² » ; « le Lecteur l'a pu voir dans le précédent chapitre¹⁰³ » ; « ainsi qu'on le verra dans le Chapitre suivant¹⁰⁴ ». Le narrateur peut encore attirer l'attention du lecteur sur un détail péritextuel : « [Acajou] faisait quelques fois une assez sotte figure comme il est aisé de le voir dans l'estampe¹⁰⁵ ». Si Duclos et Baret n'emploient ce procédé qu'à une reprise, Crébillon fils pousse le procédé jusqu'à insérer dans son conte une note en bas de page dans laquelle il souligne de manière appuyée que le récit est contenu dans un volume :

⁹⁸ *Ibid.*, p. 522.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 552.

¹⁰⁰ Crébillon fils, *Tanzai et Néadarné*, *op. cit.*, p. 303

¹⁰¹ *Acajou et Zirphile* et *Le Grelot* en ont chacun une et *Tanzai et Néadarné* cinq.

¹⁰² Baret, *Le Grelot*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰³ Crébillon fils, *Tanzai et Néadarné*, *op. cit.*, p. 303.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹⁰⁵ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 63.

Ici Kiloho-ée se plaint, et le traducteur après lui, de ce que ce secret de Moustache ne se trouve pas dans ce Livre. Comme le Chinois proteste qu'il aurait voulu le donner à sa patrie, le traducteur, qui croit qu'il n'aurait pas été moins agréable à la France qu'à la Chine, assure ses lecteurs que c'est à son grand regret qu'elle en est privée ; il les supplie de ne point imputer la perte de ce secret à sa négligence, et il croit devoir les assurer, qu'après de longues expériences, il a été obligé de traiter de fabuleux tout ce qui se dit sur cet article¹⁰⁶.

Fait intéressant, cette note en bas de page regroupe tous les traits des *métalepses spectaculaires*, dans la mesure où le narrateur (qui se baptise « traducteur ») interpelle ses lecteurs en soulignant que le conte a déjà eu des lecteurs chinois, où il soulève la question de la production du texte – qu'il assure être une traduction d'un certain auteur chinois prénommé Kiloho-ée –, et où il rappelle enfin la matérialité du livre, en écrivant « livre » avec une majuscule et en insérant une métalepse en bas de page, obligeant le lecteur à quitter physiquement la diégèse pour lire une part de texte isolée du récit.

Les *métalepses autoriales* précédentes ont été classées en fonction de leur forme narrative ou énonciative. Les deux derniers types reposent plutôt sur leur teneur informative. Il s'agit en fait d'une espèce de sous catégorie des *métalepses de narrateur* ; cependant, leur contenu se détache de la diégèse du conte, alors que les *métalepses de narrateur* et les *métalepses spectaculaires* ne le faisaient pas. Certaines des métalepses de cette dernière catégorie comparent des particularités du monde contesque à celles du monde réel, sur un mode sentencieux ; les autres digressent à partir d'un détail, qui entraîne une réflexion générale du narrateur sur

¹⁰⁶ Crébillon fils, *Tanzai et Néadarné*, *op. cit.*, p. 376.

les femmes, les romans, etc. J'ai nommé le premier de ces deux types *métalepses comparatives* et le second *métalepses digressives*.

1.3 MÉTALEPSES COMPARATIVES

Les *métalepses comparatives* sont présentes dans la moitié des contes du corpus. On en compte quatre dans *Acajou et Zirphile*, trois dans *Angola*, deux dans *Le Bélier*, une pour *Les Mille et une fadaises* et quatre pour *Tanzai et Néadarné*. Ces métalepses véhiculent deux types de discours. Le premier est une comparaison littérale entre le monde contesque, qui se présente comme un temps passé, révolu, et le monde « réel » du conteur, qui s'affiche comme un présent narratif. En voici quelques exemples : « Harpagine passait pour avoir plus d'esprit, parce qu'elle était plus méchante : ces deux qualités se confondent encore aujourd'hui¹⁰⁷ » ; « Les sorcières de ce tems-là ne se laissoient pas brûler comme en ce tems-ci¹⁰⁸ » ; « Je ne parle pas des cœurs femelles ; il pouvoient être déjà susceptibles de jalousie, quoique, dans ces temps de simplicité, cette passion n'eût pas fait le progrès qu'elle a fait depuis¹⁰⁹ » ; « On avance sans doute ceci témérement, les femmes chéchianiennes ne ressemblent peut-être pas en fantaisies à celles du reste du monde¹¹⁰ ». Ce dernier exemple marque aussi (et surtout) une différence « nationale », joignant l'éloignement géographique à l'éloignement temporel¹¹¹.

Le deuxième type de discours présente une « vérité » historique, laissant entendre que certains objets ou certaines inventions courantes proviennent

¹⁰⁷ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁸ Hamilton, *Le Bélier*, *op. cit.*, p. 76-77.

¹⁰⁹ Cazotte, *Les Mille et une fadaises*, *op. cit.*, p. 497.

¹¹⁰ Crébillon fils, *Tanzai et Néadarné*, *op. cit.*, p. 347.

¹¹¹ La Chéchidanée est présentée comme une contrée éloignée et disparue depuis des siècles.

directement du monde des fées. Ainsi, les dragées seraient l'invention de la méchante fée Harpagine d'*Acajou et Zirphile*, qui en utilisant des formules et des potions aurait créé les dragées de présomptions afin que celui qui les mange juge toujours faux – l'objectif ultime de la dragée étant que le prince, enlevé par la vilaine fée, développe une passion pour sa maléfique personne. Toutefois, comme dans tout bon conte de fées les méchants n'arrivent pas à leurs fins et, défaite dans ses mauvais desseins, Harpagine en dernier recours offre les dragées à un voyageur. À ce moment de la narration, le narrateur s'interrompt pour informer le lecteur de ce qu'il advint des dragées :

Ce furent les premières dragées qu'on vit. Tout le monde en voulut avoir, on se les envoyait en présent [...] on se les offrait par galanterie, et cet usage s'est conservé jusqu'à aujourd'hui. Elles n'ont pas toutes la même vertu, mais les anciennes ne sont pas absolument perdues¹¹².

D'après le même conte, l'invention des lunettes serait attribuable à la nécessité d'affaiblir la vue de la fée marraine pour « tempérer [sa] vivacité [d']esprit¹¹³ », comme l'indique le narrateur qui à ce moment interrompt à nouveau son récit pour affirmer :

[v]oilà la première invention des lunettes ; on les a depuis employées pour un usage tout opposé et c'est ainsi qu'on abuse de tout. Ce qui prouve cependant combien les lunettes nuisent à l'esprit, c'est de voir que les vieux surveillants sont tous les jours trompés par de jeunes amants sans expérience, et l'on ne peut s'en prendre qu'aux lunettes¹¹⁴.

On reviendra au prochain chapitre sur l'accumulation de ce type de vérités dans *Acajou et Zirphile* – qu'elles soient sentencieuses, proverbiales ou « historiques ».

¹¹² Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 57.

¹¹³ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

1.4 MÉTALEPSES DIGRESSIVES

Le type des *métalepses digressives* est relativement isolé, puisqu'il n'est présent que dans trois contes du corpus. Ces métalepses demeurent dignes de mention, ne serait-ce que pour les propos que tiennent certaines d'entre elles sur le roman. Les autres relèveraient plutôt d'une analyse socio-historique sur le statut des femmes, au propos généralement misogyne ; comme cette critique touche un certain public féminin de lecteurs (ou de lectrices) de romans, je m'y référerai plus loin. Les métalepses digressives de *Tanzai et Néadarné* relèvent toutes de cette critique antiféministe. La seule métalepse de ce type des *Mille et une fadaïses*, elle, s'attaque non pas aux femmes, mais aux personnes ennuyeuses. Ce ménage étant fait, il ne reste qu'une seule métalepse digressive traitant des romans. Il s'agit d'une longue métalepse de quatre pages dans *Angola*, entrecoupée sporadiquement de retours au personnage pour maintenir une logique dans le récit. J'en ferai l'analyse dans le prochain chapitre.

2. MÉTALEPSES CONVERSATIONNELLES

À la manière des *Mille et une nuits*, plusieurs contes du corpus étudié sont bâtis comme des récits à tiroirs. Dans certains cas, le cadre diégétique premier présente une petite communauté désirant se faire distraire par un conte de fées qu'un des convives raconte ; ailleurs, le cadre diégétique premier peut être celui d'un conte de fées, dans lequel un personnage raconte un second conte de fées, et ainsi de suite, accumulant les niveaux narratifs. Or les narrataires diégétiques ne laissent jamais le conteur filer son récit très longtemps sans émettre des commentaires, plus ou moins pertinents, sur celui-ci. Ce procédé des récits à

tiroirs est présent dans les dix contes du corpus. Quatre d'entre eux ont un récit-cadre qui ne relève pas du monde contesque, mais plutôt d'un monde romanesque. Dans *Angola*, il s'agit d'une petite-maîtresse et d'un petit-maître qui mettent la main sur une brochure intitulée, précisément, *Angola*¹¹⁵. À la manière du *Decameron* de Boccace ou de *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre, *Le Grelot* présente un groupe de convives qui, réunis pour d'obscures raisons¹¹⁶, décident de se faire lire un conte par l'Abbé. Cette société est toutefois des plus indisciplinées, puisqu'elle interrompt sans arrêt le récit. Dans *Les Mille et une fadaïses*, le récit-cadre met en scène un abbé, une marquise et une comtesse qui procèdent à la lecture d'un conte pour atteindre le sommeil. Enfin, dans *La Reine Fantasque*, le récit est produit par Jalamir pour un Druide qui ne cesse d'émettre son opinion sur le possible déroulement de l'action. À côté de ces récits à cadre romanesque, sept contes présentent un récit-cadre contesque. Dans *Acajou et Zirphile*, *Le Béliet*, *Histoire bavarde*, *Le Canapé couleur de feu*, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine* et *Tanzaï et Nédarné*, un personnage diégétique prend la parole pour raconter un second, voire un troisième conte de fées. La présence d'un conte supplémentaire s'explique par le fait que *Les Mille et une fadaïses* doit être comptabilisé à la fois dans les récits-cadres romanesques et dans les récits-cadres contesques. En effet, il y a dans ce conte – en plus du récit-cadre premier – une histoire insérée dans la diégèse.

Cette partie de la typologie se scinde en deux catégories, balisées par des critères à la fois énonciatifs et qualitatifs. Les métalepses de la première catégorie

¹¹⁵ Il s'agit du seul cas où les lecteurs n'interrompent jamais la narration du récit.

¹¹⁶ Le narrateur refuse de s'expliquer lorsque le narrataire lui demande qui étaient les personnages et pourquoi ils étaient réunis : « mais j'entends déjà *un questionneur ironique* s'écrier, quels étaient les membres de cette *respectable* compagnie? *Quelle indécence!* Traiter un Auteur & l'interroger comme *un grimaud* sur les bancs! » (Baret, « Préface », *op. cit.*, s.p.)

sont émises par un ou des narrataires, sous forme de monologue ou de dialogue (entre narrataires seulement). Dans la seconde catégorie, les métalepses sont émises sous la forme d'un dialogue entre le ou les narrataires et le narrateur. Le contenu des métalepses, lié à la dimension qualitative de celles-ci, présente des discours dont le sujet est intra- ou extradiégétique. Cette distinction n'engendre toutefois pas des nouvelles subdivisions. La catégorie des *métalepses conversationnelles* permet de reconnaître certains contes que leur particularité énonciative excluait des précédentes catégories de la typologie. Par exemple, *Histoire bavarde*, dont le récit est en grande partie motivé par le dialogue, ne présente aucune trace de *métalepses actoriales* : ce sont les narrataires qui interrompent et font progresser le récit. Le récit du *Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, de même que celui du *Canapé couleur de feu* se développent selon le même procédé.

2.1 MÉTALEPSES CONVERSATIONNELLES DE NARRATAIRE

On dénombre une seule *métalepse conversationnelle de narrataire* dans *Acajou et Zirphile*, deux dans *Le Bélier*, quatre dans *Histoire bavarde*, une dans *Le Canapé couleur de feu*, onze dans *Le Grelot* et une dans *La Reine Fantastique*. Tel que mentionné plus tôt, ces métalepses peuvent prendre la forme d'un monologue s'adressant au narrateur diégétique. Dans *Le Bélier*, le géant dit au bélier qui fait le conte : « je m'y serois mépris tout comme lui ; d'où vient aussi que cette sottise grenouille ne lui disoit pas que c'étoit son autre peau ? Mais acheve ton conte, car franchement je commence à le trouver un peu long¹¹⁷ ».

¹¹⁷ Hamilton, *Le Bélier*, *op. cit.*, p. 133-134.

Dans *Le Grelot*, le Financier exprime quant à lui son exaspération face à des réflexions qui retardent la solution de certains événements et le dénouement du conte :

Voilà de ces réflexions à propos de botte, dit le Financier, que cela lui fait-il & à nous aussi, & que diront les méchants les veut-il faire taire, qu'il se taise le premier; l'Abbé, voyons vite Mélize, fais-lui arracher le Grelot, & finissons¹¹⁸.

Dans les deux cas, qui se situent aux deux extrémités de la vague des contes de fées parodiques, les interventions ont pour but de rediriger la lecture, de proposer des changements pour que le récit s'accourte. Dans le premier cas, le Géant demande au narrateur (le bélier) d'accélérer, car il trouve le conte « un peu long ». Dans le second cas, le Financier propose au narrateur (l'Abbé) de cesser ses digressions à propos de bottes, et demande que l'histoire se termine en mettant fin à l'intrigue principale, c'est-à-dire en retirant le gênant grelot pendant au « nez » du prince.

Les métalepses peuvent également prendre la forme d'un dialogue entre les narrataires au sujet du conte. Dans *Histoire bavarde*, les narrataires se plaignent des tournures de phrases de la narratrice qui dissimulent une réalité crue. Dans l'exemple qui suit, une narrataire commente une phrase gazée d'Urgande (la narratrice) lorsqu'elle parle des appâts physiques (peu ragoûtants) de Grossopède dévoilés à son amant :

Je ne sais guère, dit Agine, ce que veut dire cette phrase alambiquée. Pour moi, dit Circé, je l'entends très bien et je connais nombre de femmes qui se consoleraient d'une erreur pareille à celle de Grossopède. Voilà, reprit Agine, une espèce de petit commentaire qui n'éclaircit pas trop son texte.

¹¹⁸ Baret, *Le Grelot*, *op. cit.*, p. 69.

C'est bien votre faute, répondit Fatine, et j'espère qu'on ne poussera pas l'explication plus loin, Agine y rêvera ; continuez, s'il vous plaît, votre récit, Urgande¹¹⁹.

Les personnages qui « écoutent » le conte le commentent en fonction de leur appréciation. Dans ce cas, il s'agit de la mésentente au sujet des interruptions inappropriées du conte d'Urgande. Toutefois, les interruptions narratives ne prennent pas toujours le conte pour objet : « Je le connais, dit Circé, c'est le génie des faux dévots et des magistrats de province ; c'est à lui que nous devons l'invention des masques¹²⁰ ». Un peu comme dans la catégorie des *métalepses comparatives*, dans lesquelles le narrateur auctorial rappelait que l'invention de certains objets ou concepts était redevable au monde contesque, le narrataire fait ici référence à l'invention des masques. Le narrataire part donc du conte pour expliquer quelque chose qui n'a plus aucun lien avec la diégèse contesque.

2.2 MÉTALEPSES CONVERSATIONNELLES ENTRE NARRATEUR ET NARRATAIRES

Dans le cas des *métalepses conversationnelles* incluant le narrateur (en plus des narrataires), elles relèvent toutes, par définition, de la forme dialogique. Que le sujet soit diégétique ou extradiégétique, l'interruption est, dans la majeure partie des cas, initiée par un des narrataires auquel le narrateur diégétique répond, soit pour défendre son récit, soit pour approuver le commentaire, soit encore pour en rajouter. Dans *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, le sultan rabroue la sultane lorsqu'elle suggère, contrairement à lui, qu'il est pire de devenir baignoire qu'eunuque :

¹¹⁹ Bret, *Histoire bavarde*, op. cit., p. 158-159.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 164.

« Pourquoi pas de devenir baignoire?, dit la sultane. » « Parbleu! Madame, avec tout votre esprit, vous n'êtes qu'une sottise!, répliqua le sultan, une baignoire comme vous le savez par expérience [dans sa jeunesse, le sultan a été métamorphosé en baignoire], peut devenir homme; il n'en est pas de même d'un eunuque. » « Votre Majesté a raison, reprit Grisemine, c'est moi qui ai tort; mais oserais-je vous demander, seigneur combien de temps vous avez demeuré sous cette métamorphose?¹²¹ ».

Dans ce conte, le sultan saisit toutes les occasions pour dénigrer les interventions de sa femme. Les exemples sont nombreux, et font écho aux critiques des narrataires envers le genre contesque et romanesque. Les autres contes du corpus présentent eux aussi de nombreuses illustrations du procédé. Dans *Le Bélier*, le Géant interrompt le récit pour en louer la fin et pour commenter les injures que Noisy lui a fait subir :

C'est bien fait, dit le Géant, car tu commençois à me lenterner l'esprit par toutes ces tracasseries [...] Mais le crapaud [Noisy], sans doute, est allé si loin depuis l'affront qu'il me fit et sa trahison, qu'on ne sait ce qu' il est devenu. Ce qui me console est, que tu me promets de me le faire voir quelque jour. « Oui, je vous le promets, dit le bélier¹²² ».

Dans *Histoire bavarde*, une des fées coupe la parole à la conteuse pour l'interroger sur son sang-froid : « Comment, interrompt Agine, vous fûtes assez maîtresse de vous-même pour ne pas éclater en injures ? Je me serais moins vengée, répondit Urgande, laissez-moi poursuivre¹²³ ». C'est aussi l'interrogation sur les événements qui motive la plupart des interventions des narrataires dans *Le Canapé couleur de feu* : « Est-il possible, interrompt le Procureur que des gens de cette robe fréquentent de semblables endroits? Eh! Pourquoi non, reprit le Chevalier? L'affublement apostolique est-il un préservatif contre

¹²¹ Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, op. cit., p. 506-507.

¹²² Hamilton, *Le Bélier*, op. cit., p. 90.

¹²³ Bret, *Histoire bavarde*, op. cit., p. 169.

l'incontinence¹²⁴ ? ». Toutefois, comme on a pu le voir dans les *métalepses de narrataire*, le sujet peut déborder de la simple diégèse du conte et porter sur des thèmes contemporains :

Ces gens d'Église, dit la procureuse, sont sans pitié. Il est vrai, repartit Commode ; la dureté de cœur est un défaut qu'on leur reproche avec justice ; mais en telle circonstance, un homme du monde n'auroit pas été plus traitable¹²⁵.

Fougeret de Monbron profite de l'arrêt narratif pour inclure des points de vue anticléricaux. Il reprend ce procédé tout au long de son conte de fées libertin, en remettant par exemple en doute la chasteté et la bonne volonté des membres du clergé.

C'est sur ces réflexions sur la société que la partie de ma typologie concernant les *métalepses rhétoriques* prend fin. Il est à noter que le point commun de ce type de métalepses est le soulignement – magistral ou non – du changement de niveau narratif. Ce soulignement a eu pour effet – dans tous les cas présentés précédemment – de mettre en évidence l'acte de production du texte qui apparaît dans les sauts narratifs, qu'ils soient ténus, spectaculaires ou bavards.

B. MÉTALEPSES ONTOLOGIQUES

Les *métalepses ontologiques* s'immiscent sournoisement dans les niveaux narratifs inférieurs ou supérieurs, mais sans signaler ce changement, si bien que les niveaux se polluent, en jouant sur la possibilité que les diégèses de deux niveaux distincts puissent cohabiter dans une même strate. Comme on l'a

¹²⁴ Fougeret de Monbron, *Le Canapé couleur de feu*, op. cit., p. 45.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 100.

mentionné dans le chapitre précédent, l'effet polluant provoqué par la métalepse ontologique déstabilise la compréhension du récit, au point où le lecteur ne sait plus ce qui appartient à chaque instance narrative. Dans l'ensemble des dix contes, seul *Les Mille et une fadaises* de Cazotte présente une métalepse de ce type, ce qui n'est pas sans signification. Produite par l'abbé (narrateur diégétique), la métalepse explique son manque d'informations à propos d'une discussion entre la princesse et Gracieux. L'abbé souligne qu'il n'a pu comprendre l'intégralité des propos du jeune couple : « comme ils parloient tous deux à la fois, et que je ne les ai pas entendus, dispensez-moi de rien répéter¹²⁶ ». Bien évidemment, il ne s'agit pas d'une pollution de niveaux narratifs aussi spectaculaire que celle du *Kugelmass Episode* de Woody Allen, dans lequel le narrateur pénètre littéralement dans le roman de Flaubert pour devenir l'amant d'Emma Bovary. Dans *Les Mille et une fadaises*, le narrateur affirme simplement ne pas avoir entendu les paroles des personnages du conte. Le lecteur se trouve dès lors dans une situation de doute : il ne sait si l'abbé peut réellement entendre les personnages du conte (et que cette audition a été empêchée, en l'occurrence, par le chevauchement des voix) ou si, plutôt, il s'agit d'une plaisanterie qu'il fait à la compagnie féminine, afin d'éviter de raconter le dialogue incohérent et niais de deux jeunes amoureux. Quelle que soit l'hypothèse qu'on retienne, ce procédé joue sur la ligne entre le merveilleux et l'étrange, qui est à la base de la littérature fantastique. Fait intéressant, c'est l'auteur même des *Mille et une fadaises*, Jacques Cazotte qui est considéré comme l'un des premiers écrivains fantastiques,

¹²⁶ Cazotte, *Les Mille et une fadaises*, op. cit., p. 511.

grâce à son *Diable amoureux*¹²⁷. Je poursuivrai cette réflexion sur la possible « avant-garde fantastique » du conte de Cazotte dans le prochain chapitre.

C. MÉTALEPSES PÉRITEXTUELLES

Avant d'amorcer l'analyse à proprement parler, j'examinerai un autre type de métalepses, non assimilable à cette typologie. La marge entre le périphrase et le texte peut quelquefois être bien mince, si bien qu'eux aussi peuvent se polluer. Dans le cas qui nous occupe, je m'appliquerai à montrer que les préfaces et les titres de chapitre sont des éléments métaleptiques périphériques, dans la mesure où leur part narrative (dialogique) est similaire à celle des métalepses diégétiques.

1. PRÉFACES ET MÉTALEPSES PRÉFACIELLES

Avant d'établir si une préface peut être métaleptique, il faut évidemment définir ce qu'est une préface. Nous entendons par ce terme tout type de texte, généralement en prose¹²⁸, liminaire à un récit et qui annonce, d'une manière ou d'une autre, le contenu du texte qui suit¹²⁹. Sur la base de leur attribution, Gérard Genette distingue : les préfaces *auctoriales*, les préfaces *actoriales* et les préfaces *allographes*. Les premières sont attribuées à l'auteur présumé du texte. Les préfaces *actoriales* relèvent quant à elles de la fictionnalité pure : la préface est présentée comme ayant été rédigée par l'un des personnages (humain ou non) du récit. Enfin, les préfaces *allographes* sont rédigées par un tiers (autre que l'écrivain) qui n'a aucun lien de « paternité » avec l'œuvre : il s'agit par exemple

¹²⁷ Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p.28-29.

¹²⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987, p. 173.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 164.

de l'éditeur, d'un critique, d'un autre auteur, etc. Ces préfaces se scindent, par la suite, en deux autres sous-catégories : *authentique* et *fictive*. La préface dite *authentique* implique que la personne qui livre le discours préfaciel soit un auteur réel, qui peut accepter ou non la paternité de l'œuvre. Dans le premier cas, on parle d'une préface *authentique assumptive* et dans le second d'une préface *authentique dénégative*. La préface *authentique* est soit *auctoriale* soit *allographe*, selon qu'elle ait été rédigée par l'auteur même du texte ou par un tiers extérieur à la production de l'ouvrage qu'il préface. Par ailleurs, si les indices péritextuels ne permettent pas d'affirmer qui est l'auteur de la préface, ou s'ils démentent la paternité à laquelle l'énonciateur prétend, on dit de la préface qu'elle est *apocryphe*. Enfin, s'il est possible de conclure à la fictionnalité du préfacier (hors de toute dimension diégétique), on nomme la préface *apocryphe fictive*¹³⁰.

Genette précise que les préfaces peuvent recevoir plusieurs appellations : « introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème¹³¹ », ce qui ne les empêche pas d'avoir aussi des titres originaux *descriptifs thématiques*. Toujours selon Genette, la forme la plus usuelle des préfaces est sans contredit la prose ; toutefois, il n'est pas impossible de les voir emprunter les formes poétique, théâtrale ou dialogique.

Pour Élisabeth Zawisza, qui a étudié le discours préfaciel dans la fiction des Lumières, les préfaces autoriales sont indissociables du texte. Elle y voit un

¹³⁰ *Ibid.*, p. 182.

¹³¹ *Ibid.*, p. 164.

« véritable début de la narration¹³² » dans les romans du XVIII^e siècle. Elle affirme aussi que ces préfaces doivent être considérées

comme [...] autant d'indices capables de révéler la nature même de l'activité romanesque et littéraire d'une époque. Aussi l'intérêt de la réflexion sur le statut du discours préfaciel des lumières semble-t-il déborder le cadre étroit d'un siècle pour offrir un témoignage plus général, d'étonnante actualité, sur les tensions propres à toute prise de parole¹³³.

Elle postule que les préfaces sont pourvues de qualités esthétiques et littéraires qui en font une partie intégrante de l'œuvre. Toutefois, leur discours ne concorde pas nécessairement avec le contenu du texte principal, car

[l]'œuvre et son introduction, loin de se compléter, offr[ent] une image de dissonance. De surcroît, dans son analyse de l'ouvrage, le préfacier anticip[e] sur les réactions du public et renvers[e] ainsi l'ordre immuable, logique, de la lecture. Au lieu de mettre la morale à la fin, s'indignait un critique de l'époque, il la mettait dans la préface, en ôtant au public 'le plaisir de la surprise et celui de faire lui-même l'application de ce qu'il a lu',¹³⁴.

Ainsi, au XVIII^e siècle, la préface participait par son fond comme par sa forme à l'acte narratif du roman, ce qui permet de penser que les schèmes narratifs généralement réservés à la diégèse peuvent s'y retrouver. En va-t-il ainsi pour les contes de fées de cette époque ?

1. MÉTALEPSES PRÉFACIELLES CONTESQUES

Au premier abord, il peut sembler étrange qu'un conte de fées soit préfacé.

Qu'un roman ou qu'un recueil de contes soit muni d'une préface semble à la fois

¹³² Élisabeth Zawisza, « Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou Du bon usage de la préface », *Romanic review*, vol. 83, 1992, p. 282.

¹³³ *Ibid.*, p. 282.

¹³⁴ Élisabeth Zawisza, *op. cit.*, p. 282 -283. Le texte cité est : Desnel, *Les Préjugés du public, avec les observations*, Paris, P-F. Giffart, 1747, 2 vol., t. 1, p. 48.

logique et pertinent, mais l'est-ce autant pour un conte seul ? Prenons pour exemple l'un des recueils de contes les plus célèbres de la mode des contes de fées en France : *Les Contes de ma mère l'Oye*. Pour la troisième édition, Charles Perrault rédige une préface¹³⁵, soutenant que ses contes forment un ensemble homogène ; il n'a cependant pas composé une préface pour chacun de ceux-ci. Si telle n'est pas la pratique habituelle, pour quelles raisons les contes de la deuxième vague sont-ils (en partie) préfacés ? La réponse réside – selon toute vraisemblance – dans la longueur de ces textes, dans leur autonomie éditoriale, et surtout dans ce qu'ils sont et ce qu'ils n'avouent pas être : des romans ; rappelons-nous toujours qu'il ne s'agit pas ici de simples contes de fées, mais bien de contes de fées parodiques, donc de romans déguisés. Ces contes, tout comme les romans contemporains sont précédés d'une préface qui justifie leur existence, leur pertinence et surtout leur genèse, leur origine. Pour justifier mon hypothèse, je m'intéresserai principalement à la matière narrative du péri-texte. Pour ce faire, je distinguerai les deux types de préfaces des contes de fées parodiques du XVIII^e siècle.

Sept¹³⁶ des dix contes du corpus sont pourvus d'une préface. La totalité de ces préfaces, qui se donnent comme *auctoriales*, semble en fait être *actoriales*. *Le Sultan Misapouf* et *Histoire bavarde* semblent faire exception à la règle, de ce point de vue. Voyons dans un premier temps dans quelle mesure elle sont *auctoriales*, et dans un second temps quels sont les éléments qui permettent

¹³⁵ Je n'entrerai pas dans le débat sur la question de la paternité de la préface, ni même des contes, qui n'est toujours pas résolu. Contentons-nous pour l'instant de l'octroi officiel des *Contes de ma mère l'Oye* à Charles Perrault.

¹³⁶ *Acajou et Zirphile, Angola, Le Bélier, Histoire bavarde, Le Grelot, Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine et Tanzaï et Néadarné.*

d'affirmer que le narrateur de chacune d'elle est un personnage du récit métadiégétique.

Toutes les préfaces sont énoncées par un « je » qui reconnaît la paternité du conte, qu'il approuve ou non la production de ce type de texte : plusieurs des auteurs reconnaissent leur inconséquence et rejettent le texte qu'ils ont produit, en soulignant l'insignifiance du genre, la puérité de ses lecteurs, leur manque de goût, ainsi que nombre d'autres défauts imputés au conte ou à son lectorat. « [C]e procédé [stylistique] qui consiste à se critiquer pour prévenir ses détracteurs et les réduire au silence¹³⁷ » s'appelle, selon Henri Morier, la « prospoièse¹³⁸ ». Cependant, l'emploi de ce procédé dans la préface ne permet pas à lui seul de prouver que les préfaces sont *actoriales*. Il permet tout au plus d'affirmer que le préfacier *auctorial* annonce la dimension parodique du conte. L'hypothèse tomberait donc à plat si le procédé n'était pas repris dans la diégèse même du conte. Or, voilà que ce procédé trouve de nombreux échos au sein même de la diégèse, dans les métalepses, comme il a été possible de le voir tout au long du présent chapitre. Il semble alors possible de voir, comme le laisse entendre Élisabeth Zawisza, un début de la narration dans les préfaces même des contes. Le jeu narratif s'amorcerait dès l'entrée en matière, ce qui permet au lecteur de devenir complice du narrateur. La prospoièse résonne aussi dans les titres de chapitre et de préfaces, comme il sera possible de le constater sous peu.

¹³⁷ Geeta Paray-Clarke, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁸ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presse Universitaire de France, Paris, 1981, dans Violaine Géraud dans *Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, SEDES, Paris, 1995, cité par Geeta Paray-Clarke, *op. cit.*, p. 37.

Le titre donné à la préface varie d'un conte à l'autre. Certains la nomment selon les conventions énoncées précédemment : « Épître au public¹³⁹ » ou tout simplement « Préface¹⁴⁰ ». D'autres soulignent plutôt la visée parodique et autocritique du conte dès l'amorce, avec un titre thématique farfelu : « Épître à moi¹⁴¹ », « Sottise préliminaire¹⁴² », « Façon de préface¹⁴³ », « On donnera dans peu la préface¹⁴⁴ » et « Discours préliminaires¹⁴⁵ ». Enfin, certaines préfaces indiquent d'emblée leur public cible, leur destinataire : « À Mademoiselle¹⁴⁶ », « Aux petites-maîtresses¹⁴⁷ ». Quatre des sept contes adressent leur préface à tout lecteur potentiel sans différence de sexe, d'âge ou de situation. Les trois autres contes, eux, avouent s'adresser uniquement à un lectorat féminin. Ainsi, le préfacier du *Bélier* dédie-t-il son conte à une demoiselle inconnue du lecteur, à qui s'adresseront aussi quelques métalepses du texte. Celui d'*Angola* vise sans doute possible les *petites-maîtresses*, auxquelles il dédie la première préface de son conte et qu'il présente comme des femmes de petite vertu. Enfin, le préfacier du *Sultan Misapouf* présente son conte comme une réponse à la commande d'une grande dame, vraisemblablement une mécène, qui a « demandé », « exigé » et « ordonné »¹⁴⁸ la production d'une œuvre unique en son genre. Il va sans dire que le préfacier se plaint du peu de latitude que lui a laissé cette dame : « Croyez-

¹³⁹ *Acajou et Zirphile*, p.53.

¹⁴⁰ *Tanzaï et Néadarné*, p. 235.

¹⁴¹ *Le Grelot* (Titre de la première préface du conte), s.p.

¹⁴² *Le Grelot* (Titre de la seconde préface du conte ; il se trouve dans la même édition que la première préface), s.p.

¹⁴³ *Histoire bavarde*, p. 153.

¹⁴⁴ *Angola* (Titre donné au récit-cadre du conte), p.373.

¹⁴⁵ *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, p. 355. Notons ici que le pluriel souligne la partie « bavarde » de cette préface : le narrateur relate une conversation qui a mené à la production de ce conte. Ce mode conversationnel est d'ailleurs repris tout au long du roman. La préface annonce donc d'emblée le mode de lecture du conte.

¹⁴⁶ *Le Bélier*, p. 2.

¹⁴⁷ *Angola* (Titre de la première préface du conte), p.375.

¹⁴⁸ Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, *op. cit.*, p. 499.

vous, madame, qu'il soit aussi facile de vous donner un conte de fées d'un tour neuf et d'un style moins commun¹⁴⁹ ? » L'accumulation des ordres de la dame et des plaintes du préfacier laisse entrevoir les brèches de la supercherie, permettant de croire que la commande du conte est fictive et que, somme toute, le préfacier est une fictionnalisation de l'auteur. Bien que la forme conversationnelle du conte, comme celle d'*Histoire bavarde*, ne permette pas au narrateur d'intervenir directement dans les métalepses (ce qui faciliterait l'identification du préfacier), il n'en demeure pas moins que le fond de la préface s'apparente davantage à une préface *actoriale* qu'à une préface *auctoriale*. Loin d'être totalement caduque, l'hypothèse avancée s'applique moins bien à ces contes. Cependant, la dimension fictionnelle demeure présente dans leurs préfaces¹⁵⁰.

Il faudrait être bien dupe pour croire à la commande réelle de l'un de ces contes parodiques. Sachant que la censure royale n'est jamais bien loin, les contes parodiques ne sont pas annoncés en grande pompe. Rappelons seulement que Crébillon fils fut embastillé après la publication de l'irrévérencieux *Écumoire*. Les contes de fées parodiques et licencieux sont donc réservés à un public restreint de salon littéraire, qui ne rechignait pas à l'idée de se faire lire un conte « à condition toutefois que, débarrassé de sa naïveté réelle ou feinte, il servît de véhicule à des plaisanteries que l'honnêteté réproouve, mais dont les dames aimaient à rire sous cape¹⁵¹ ».

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 499.

¹⁵⁰ Dans *Histoire bavarde*, le préfacier construit sa préface comme s'il s'agissait d'un discours avec un éventuel lecteur. Ce faisant, il « fictionnalise » le lecteur et aussi la préface qui se trouve dès lors sur le même pied d'égalité que le conte.

¹⁵¹ Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 491.

L'entreprise de vraisemblance de la préface de *L'Écumoire* ne laisse planer aucun doute sur ses véritables origines : elle est fictive. La préface plonge le lecteur dans la fictionnalité en se présentant (par la forme et par le fond) comme une partie intégrante de la diégèse. Ainsi, le narrateur du récit préfaciel retrace en trois chapitres le fabuleux périple de la traduction du conte. La dimension fictionnelle de cette préface est difficilement contestable : le simple fait de diviser la préface en chapitre renvoie à la fiction puisque ce mode de division ne s'applique habituellement pas au périphrase. De plus, les multiples commentaires émis par le « traducteur » tout au long du récit¹⁵² tendent à corroborer l'hypothèse qu'il soit un personnage du récit ce qui permet d'affirmer que la préface de *Tanzai et Néadarné* est bel et bien *actoriale*. Le même procédé du traducteur est repris dans *Le Grelot* où le caractère fictif est grossi par un traducteur outrancièrement imbu de sa personne. Par crainte de tomber dans la redondance explicative, je renvoie le lecteur aux annexes.

À la lumière de ces affirmations, il semble possible d'affirmer que les préfaces des contes parodiques et licencieux font partie de la diégèse du conte qu'elles précèdent, dans la mesure où elles présentent plusieurs traits liés à la fictionnalité (jeu narratif dans les titres des préfaces, préfacier fictionnel, division en chapitres) et surtout parce que le narrateur-préfacier (personnage métadiégétique) réapparaît dans les métalepses du conte. Si, des sept contes préfacés, cinq présentent des préfaces *actoriales* (émises par un personnage diégétique), elles sont néanmoins toutes *auctoriales* (émises par un narrateur qui

¹⁵² Dans le conte, la métalepse la plus éloquente à ce sujet est sans aucun doute la note en bas de page qui commente le secret de la virginité sur commande.

assume une certaine autorité sur le récit). La préface servirait alors de clé de lecture parodique au conte entier, car le lecteur apprend à se familiariser, dès l'amorce du conte, au type de narration qui mènera le récit.

Considérant la dimension parodique de ces préfaces, il serait faux d'affirmer que toutes les préfaces romanesques opèrent la même fonction, mais le phénomène est présent dans les textes parodiques à l'étude, dont le contenu métadiégétique est suffisant pour croire qu'il puisse s'étendre jusqu'au périphrase.

2. TITRES DE CHAPITRE ET MÉTALEPSES CHAPITRALES

L'invasion métaleptique est également perceptible dans un autre champ périphrase : les titres de chapitre. Pour étudier ce phénomène, je procéderai d'abord à une mise en place des fonctions usuelles des titres et des titres de chapitre ; ensuite j'en établirai la typologie ; je préciserai enfin en quoi certains titres de chapitre peuvent être considérés comme des métalepSES. Pour ce faire, je partirai du même présupposé que pour les préfaces, c'est-à-dire que je m'intéresserai principalement à la part narrative des intertitres, et à la relation dialogique entre les titres de chapitre et la diégèse proprement dite.

Le titre a diverses fonctions. La première en est une d'identification. Le titre sert à désigner l'œuvre et à assurer la légitimité du texte qui se trouve sous la couverture. Il assure ainsi le lecteur qu'il y a bien quelque chose à lire (et quelque chose de précis) dans les pages qui suivent.

La seconde fonction en est une de description. Le titre décrit la forme, le sujet, et résume succinctement le propos du livre. Généralement, il y a adéquation entre le titre et le texte, c'est-à-dire que le titre annonce bel et bien le propos du

livre. Par exemple, un livre de cuisine intitulé *Cuisine méditerranéenne* présentera une suite de recettes du bassin méditerranéen et non des recettes slaves. Cependant, certains auteurs ont joué avec l'attente créée par les titres et n'y ont pas répondu. Pensons seulement à la pièce absurde d'Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, dans laquelle il est question de tout, sauf d'une cantatrice chauve. En fait, malgré toutes les tentatives de l'auteur pour rendre le titre le plus transparent possible, la fonction de description ne peut jamais être remplie entièrement, car la description idéale serait la reprise mot pour mot du texte entier.

La troisième fonction ne s'applique pas aux titres de chapitre, mais uniquement aux titres des œuvres. Il s'agit de la fonction de séduction. C'est la fonction mercantile, qui a pour but de faire acheter le livre chez le libraire. Je dis qu'elle ne peut s'appliquer aux titres de chapitre, car il paraîtrait farfelu qu'un lecteur arrête sa lecture uniquement parce qu'il n'est pas attiré par le titre donné au chapitre qui suit. Tout au plus un titre pourra-t-il accélérer un dégoût déjà fortement installé.

Enfin, la quatrième fonction est plutôt, selon Gérard Genette, une valeur : il s'agit de la valeur connotative, qui fait entrer les qualités littéraires dans le titre. Cette fonction est purement esthétique et stylistique : les *Poissons solubles* d'André Breton.

Avant de passer aux fonctions des titres de chapitre à proprement parler, je tiens à souligner à nouveau un élément essentiel pour la compréhension de la méthode sur laquelle est fondée cette partie du travail. J'ai mentionné qu'il paraîtrait étrange qu'un lecteur interrompe sa lecture pour la simple raison qu'il n'aime pas un titre de chapitre, puisque sa lecture alors est déjà amorcée et que le

titre de chapitre n'a pour but que de lui indiquer où il est arrivé et où il s'en va. De ce fait, pour comprendre le titre d'un chapitre, il faut, pratiquement, avoir déjà amorcé la lecture de l'ouvrage ; le titre de chapitre sous-entend une complicité avec le lecteur.

Cela n'empêche pas le titre de chapitre de partager certaines fonctions avec le titre du texte. Ainsi, la fonction d'identification sert à désigner le texte qui suit, que ce texte soit une « œuvre » complète ou un simple chapitre. La fonction de description décrit brièvement ou non le chapitre, comme il était de coutume de le faire dans le sommaire épique et médiéval qui permettait au lecteur de se retrouver dans sa lecture et d'anticiper les événements. De cette façon, la fonction de description fait aussi figure de promesse de l'action à venir. La valeur connotative, enfin, est tout aussi présente dans l'intitulé chapitral que dans le titre « général » ; la littérature trouve dans l'un et l'autre son lieu.

Étant donné leur position interne, les titres de chapitre ont également des fonctions spécifiques. Plus particulièrement, en raison de la complicité qui s'établit entre le texte et le lecteur, le titre de chapitre amène ce dernier à réfléchir ponctuellement sur sa lecture. On dit alors qu'il a une fonction de commentaire, car

le titre de chapitre peut établir avec la matière ou la forme du segment une relation métaphorique, symbolique, allusive, métatextuelle ou ironique qui tient à la fois de la description et de la connotation en leur donnant une impulsion résolument dialogique¹⁵³.

¹⁵³ Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2008, p. 381.

Quant à la fonction d'indexation, elle est principalement utilitaire, dans la mesure où elle permet de situer à posteriori des passages du texte, avec ou sans l'aide de la table des matières.

Dans le présent cas, nous nous intéresserons aux titres de chapitre dont la fonction est descriptive ou commentative : ces fonctions mettent de l'avant le côté narratif « bavard » et autoréflexif des textes, par opposition à un « idéal classique¹⁵⁴ » qui se voulait plus réservé dans la nomenclature des événements du chapitre. De plus, et cela se confirme dans mon corpus, « les titres longs peuvent aussi être employés dans des stratégies antiromanesques qui compliquent, et souvent annulent, leur relation de redondance par rapport aux segments titrés¹⁵⁵ ». Enfin, s'il est possible de concevoir que les titres de chapitre prennent part à la dimension parodique du texte, on peut croire qu'ils présentent le même procédé stylistique mentionné dans la partie précédente concernant les préfaces. En effet, certains des titres de chapitre des contes du corpus semblent être des prospoïèses qui participent à une autodérision du conte semblable à celle des métalepses diégétiques.

Comme je l'ai mentionné précédemment, la classification des titres de chapitre métaleptiques s'est faite sur les bases du même présupposé que pour la typologie des préfaces. J'ai donc principalement pris en considération la part narrative, et surtout dialogique, présente dans les titres des chapitres des contes de

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 385

¹⁵⁵ *Ib.*

fées du corpus. Dans les textes étudiés, seulement trois des contes ne sont pas divisés¹⁵⁶ ; les sept autres le sont¹⁵⁷.

Dans trois¹⁵⁸ de ces contes, les titres revêtent une fonction principalement commentative, et dans les quatre¹⁵⁹ autres, une fonction principalement descriptive¹⁶⁰. De ces quatre contes, seul *Le Sultan Misapouf* est dépourvu de toute forme subversive ou parodique, en ce sens que les deux titres se contentent de décrire sommairement l'action dont il sera question : « Histoire du sultan Misapouf » et « Histoire de la sultane Grisemine ». Dans les deux cas, les titres sont précédés d'un autre titre qui indique « première partie » et « deuxième partie », dont la fonction se résume à l'indexation. Cependant, il s'agit – avec celui des parties de *Tanzaï et Néadarné* – du seul cas de cet ordre. Les titres des autres contes ont, quant à eux, un impact narratif net.

Ainsi, les titres de chapitres des trois¹⁶¹ autres contes emploient leur part descriptive dans le but de se parodier eux-mêmes, mais aussi de détourner l'attention du lecteur vers certains détails comiques, voire absurdes, du monde contesque et romanesque. Les titres des *Mille et une fadaïses* sont résolument ironiques, dès l'amorce du conte (« [Chapitre I] Où l'on verra la naissance de Riante, et la jolie personne que c'étoit que la fée Trois-bosses ») et jusqu'à la fin (« [Chapitre X] Comme le champ de bataille s'en fut, et ne resta à personne.

¹⁵⁶ *Acajou et Zirphile, Le Bélier et La Reine Fantasque*

¹⁵⁷ *Angola, Le *** histoire bavarde, Le Canapé couleur de feu, Le Grelot, Les Mille et une fadaïses, Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine et Tanzaï et Néadarné*

¹⁵⁸ *Angola, Le Grelot et Histoire bavarde.*

¹⁵⁹ *Le Canapé couleur de feu, Les Mille et une fadaïses, Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine et Tanzaï et Néadarné.*

¹⁶⁰ Il faut noter que ce ne sont pas tous les titres de chapitre qui revêtent la même fonction. Ainsi, il n'est pas impossible, au sein d'un même conte, de trouver plusieurs fonctions différentes d'un titre à l'autre. Cependant, les recherches ont permis de constater que seules les fonctions d'identification, de description et de commentaire sont présentes dans les contes à l'étude, les deux dernières fonctions étant celles qui présentent le plus le caractère dialogique et narratif.

¹⁶¹ *Le Canapé couleur de feu, Les Mille et une fadaïses et Tanzaï et Néadarné.*

Comment Riante fut retrouvée, et ce que devint la merveilleuse Trois-bosses »). Dans ce cas, le narrateur joue sur la perception du physique de la méchante fée par l'emploi d'adjectifs mélioratifs qui contredisent le nom du personnage et la description que le narrateur en fait à l'intérieur même du conte : « [c]'étoit une petite sorcière, malfaite, qui avoit en effet trois bosses [...] Son esprit étoit aussi contrefait que sa taille, et son ame aussi noire que son visage qui n'étoit pas mal noir¹⁶² ». L'ironie est également perceptible lorsque le narrateur, annonçant les événements à venir dans le chapitre 5, souligne par une énumération absurde les revirements de la conversation entre la fée Lirette et le chevalier Gracieux : « Où la fée Lirette trouva Gracieux ; ce qu'elle lui dit ; ce qu'il répondit ; ce qu'elle reprit ; ce qu'elle répliqua ; ce qu'elle fit. » De ce fait, il souligne que leur dialogue sera long et insipide¹⁶³.

Si les fonctions descriptives instaurent un dialogue indirect avec le narrataire, il devient direct avec les fonctions commentatives. En effet, ces titres ont pour but de commenter l'action, donc de prendre part directement à un dialogue entre narrateur et narrataire au sujet du contenu de la diégèse. La part parodique est mise encore plus de l'avant. *Le Grelot*, *Tanzaï et Néadarné* et *Angola* sont les contes dans lesquels cette fonction de commentaire agit avec le plus de force. Au lieu de décrire l'action à venir, les titres y émettent une opinion sur le contenu du texte : ils anticipent les réactions du lecteur, ils prévoient son ennui et lui indiquent les éléments les plus intéressants du conte : « Voyage ennuyeux, histoire intéressante¹⁶⁴ » ; « Dont le titre m'embarrasse¹⁶⁴ » ;

¹⁶² Cazotte, *Les Mille et une fadaïses*, op. cit., p. 496

¹⁶³ Il en sera question plus en détail dans le prochain chapitre.

¹⁶⁴ *Le Grelot*, seconde partie, chapitres 1 et 6

« Événements peu intéressants ; Conseils assemblés, à quoi il sert¹⁶⁵ » ; « Qui fera bâiller plus d'un lecteur¹⁶⁶ » ; « Où le lecteur lira des choses qu'il prévoit depuis longtemps¹⁶⁷ » ; « Introduction plus nécessaire qu'amusante¹⁶⁸ » ; « Qu'on a sûrement prévu¹⁶⁴ » ; « Chose inouïe. On la passera si on veut¹⁶⁴ ».

La parenté entre ces titres commentatifs et les métalepses est patente. Tout comme dans la typologie des métalepses présentée en première partie de ce chapitre, on trouve dans ces titres l'emploi d'une personne énonciative, qu'elle se présente par une première personne ou par un impersonnel « on. » On retrouve également l'adresse (directe ou non) au lecteur-narrataire, de même qu'un dialogue implicite qui invite le lecteur à corroborer (ou non) les opinions émises dans les titres de chapitre. Un titre de chapitre implique d'emblée une complicité entre le texte et le lecteur : ce dernier ne pourrait comprendre les subtilités des titres, s'il ne connaissait pas ensuite le contenu des textes, ou s'il n'avait auparavant traversé la partie antérieure du livre. Crébillon fils joue sur cette complicité quand il dit, au premier chapitre du livre troisième de *Tanzai et Néadarné* : « Qui ne dément pas les deux autres. » Ce faisant, il fait référence aux deux derniers chapitres du livre deuxième, titrés respectivement : « Qui ne sera peut-être pas entendu de tout le monde » et « Comme le précédent. » Le jeu ne serait pas perceptible sans la connaissance des textes et sans une lecture « sérielle » : les titres de chapitre, qui devraient en temps normal se contenter d'expliquer le texte, se répondent entre eux et créent par le fait même une microdiégèse indépendante, reliée à la diégèse principale. Ainsi, tout comme les

¹⁶⁵ *Tanzai et Néadarné*, livre second, chapitre XI

¹⁶⁶ *Tanzai et Néadarné*, livre troisième, chapitre II

¹⁶⁷ *Tanzai et Néadarné*, livre quatrième, chapitre XIII

¹⁶⁸ *Angola*, chapitre I, II et XIV

métalepses, les titres de chapitre profitent d'une relation étroite avec le texte principal et le commentent, comme s'il s'agissait d'un « simple » saut narratif périclitel.

L'établissement de cette typologie a permis d'une part de classifier et de répertorier toutes les métalepses présentes dans les dix contes du corpus. C'est par cette classification qu'il est possible de constater leurs différences – qu'elles soient de l'ordre de l'énonciation, de la teneur, de la mise en forme (conversationnelle ou non), de la visée transgressive ou de l'emploi intra- ou extradiégétique. Dans le prochain chapitre, ce sont leurs ressemblances qui seront mises de l'avant ; nous y verrons comment les métalepses des contes de fées parodiques contribuent, collectivement, à proposer une nouvelle poétique du roman.

III- *Qui ne dément pas les deux autres*

Si nos deux premiers chapitres ont permis d'établir ce que sont les métalepses, et surtout les formes qu'elles prennent dans les contes de fées parodiques, la question de leur contenu, de leur effet et de leur sens n'a pas été éclaircie jusqu'à maintenant. Ces questions seront donc élucidées dans le présent chapitre. Pour ce faire, je rappellerai brièvement ce qui constitue un conte de fées littéraire et un roman aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ensuite, je ferai la lumière sur le contenu anticontesque et antiromanesque des métalepses des contes du corpus. Ces deux premières étapes permettront de comprendre quels sont les éléments contesques et antiromanesques contre lesquels les conteurs se braquent. Enfin, je concentrerai mon attention sur les principales critiques faites, dans ces contes de fées, à l'égard des contes et principalement des romans, ce qui me permettra de révéler les propositions de ces auteurs pour l'établissement d'une nouvelle poétique romanesque.

Selon certaines idées reçues, le conte serait un genre prédéfini, rigide, voire fixe. Nombre d'études ont contribué à confirmer cette idée ; la célèbre *Morphologie du conte* de Vladimir Propp a dégagé trente et une fonctions « immuables » du conte. Or, au cours de cette vaste étude, Propp lui-même laisse sous-entendre que certains contes dérogent exceptionnellement à ces fonctions¹⁶⁹; les cas de figure sont démultipliés de manière exponentielle. André Jolles, pour sa

¹⁶⁹ Après avoir relevé les trente et une fonctions de personnages, Propp affirme qu'il ne formule « tout cela qu'en manière d'hypothèse. [Et que] [l]es recherches morphologiques doivent s'adjoindre dans ce domaine une étude historique, ce qui, pour le moment, ne saurait faire partie de [ses] préoccupations. », Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 110.

part, théorise le conte en partant d'une prémisse qui suppose une certaine parenté entre le conte et la nouvelle¹⁷⁰ ; il précise toutefois sa pensée en stipulant qu' « on peut appliquer l'univers au conte et non pas le conte à l'univers¹⁷¹ ». Des éléments de l'univers commun peuvent se retrouver dans le conte, mais tout élément merveilleux du conte est impossible à associer au monde humain : le conte est universel dans son propos général, et non dans ses particularités. Ainsi, le sentiment de l'injustice que subit un personnage est ressenti par le lecteur même s'il sait très bien qu'un chat botté et parlant n'existe pas dans l'univers « réel ». Cette précision permet de distinguer le conte de la nouvelle, qui se veut vraisemblable. Jolles souligne un autre point commun à tous les contes : l'indétermination des lieux, du temps et des personnages ; il perçoit les êtres merveilleux comme un moyen d'échapper à la réalité.

Ces définitions demeurent cependant vagues, puisqu'elles s'intéressent au conte en général et non pas au conte de fées. De ce fait, elles ne permettent pas de définir précisément ce qui constitue les contes de fées français du XVII^e et du XVIII^e siècle¹⁷². Raymonde Robert a répondu à ce manque en précisant, à partir des théories de Propp, ce qu'est un conte de fées à la « française¹⁷³ ». Elle réduit à trois les éléments propres aux contes de fées français de cette période. Elle affirme d'abord que « [l]'assurance explicite de la réparation du méfait, [qui est] formul[ée] de manière diverse et toujours redondante, install[e] la certitude de

¹⁷⁰ *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972 [1930], p. 179-184.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷² Il est important de comprendre comment sont constitués les contes de fées de la première vague afin de voir à quels schèmes de ces derniers les contes parodiques du XVIII^e siècle s'attaquent.

¹⁷³ Notons que les contes de fées littéraires français ont fait leur apparition seulement à la fin du XVII^e siècle. Avant cette date, il s'agissait de contes folkloriques encore très empreints d'oralité.

l'échec de l'agression avant même l'intervention des agresseurs¹⁷⁴ ». Ensuite, elle soutient que le conte littéraire français met

en évidence [le] destin exemplaire du couple héroïque par un système particulièrement efficace qui répartit les attributs physiques ou moraux selon les deux catégories antagonistes des héros et des personnages adjuvants d'une part, des anti-héros et des personnages agresseurs d'autre part¹⁷⁵.

Le dernier élément constitutif des contes de fées à la « française » rejoint les théories de Jolles sur « [l]'instauration d'un ordre féerique exclusif par lequel le micro-univers du conte merveilleux est constitué comme référence absolue et suffisante¹⁷⁶ ». Ainsi,

[c]es trois aspects de la narration permettent de rendre compte du phénomène de « clôture » qu'opère l'écriture féerique. Multipliant les signes, les promesses et les certitudes, le conte de fées littéraire « à la française » n'en finit pas de replier sur elle-même une signification dont la modalité essentielle est l'insistance¹⁷⁷.

Soulignés de cette façon par Raymonde Robert, les éléments d'assurance de la réparation du méfait, de mise en évidence du destin exemplaire des héros et d'instauration d'un monde féerique autosuffisant font ressortir¹⁷⁸ la liberté de rédaction des conteurs des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁷⁹, ce que l'analyse structuraliste des contes ne laissait pas apparaître, étant donné le caractère

¹⁷⁴ Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ La définition moins restrictive de R. Robert permet de considérer comme des contes de fées un corpus plus large que le permettait la définition de V. Propp ; le genre contesque, bien que toujours régi par certains topoï récurrents (naissance des héros, méfait, destin exemplaire et réparation du méfait), ne les emploie plus aussi systématiquement que dans les contes folkloriques. Par exemple, la règle des trois épreuves ne s'observe pas dans tous les contes de fées littéraires français.

¹⁷⁹ Dès la première vague, les contes de fées reprennent certains procédés du roman classique : ils s'allongent, deviennent plus bavards et sentimentaux, ils prennent la forme des romans à tiroirs, etc.

folklorique des contes ayant servi à l'établissement de ces théories. Notons aussi que la brièveté, critère souligné par Jolles, est complètement abandonnée à la fin du XVII^e siècle et pendant tout le XVIII^e, les auteurs se prévalant d'une grande liberté par rapport au modèle fixe et restrictif du conte folklorique. Le conte sert en fait en grande partie à dissimuler un genre honni par les bien-pensants : le roman. De cette manière, le conte de fées, qui a longtemps été un genre de mères-grands pour endormir les petits enfants, devient un sujet de discussion dans les salons, et se trouve soumis à la critique. L'une des plus virulentes à son endroit est sa forte tendance à

garder les caractères du roman [...] comme si les auteurs, incapables de s'en tenir à la belle simplicité du vrai conte, n'avaient pu s'empêcher d'en racheter la bassesse par des ornements étrangers qui le déplaçaient dans un univers de luxe et lui imposaient une logique sentimentale¹⁸⁰.

Il s'agit en fait de la grande critique que les contemporains ont adressée au genre contesque. Le roman s'en sort moins indemne encore que le conte.

C'est au sein même des contes de fées, et plus précisément dans leurs métalepses, que les romans trouvent leurs plus virulentes critiques. En effet, comme il a été établi depuis le début de ce mémoire, ce procédé narratif est le lieu idéal pour les commentaires, vindicatifs ou non, à l'endroit du récit qui se déroule au niveau narratif inférieur (ou supérieur). Dans un premier temps, je présenterai les commentaires et les critiques dirigés contre le conte de fées ; je ferai ensuite de même pour les romans. Cette exposition se fera sur la base de deux prémisses : les contes et les romans sont critiqués à la fois par la forme même qu'empruntent les métalepses, et par les propos qui y sont tenus.

¹⁸⁰ Jean-Paul Sermain, *op. cit.*, p. 63-64.

1. Commentaires sur la forme du conte

La démonstration n'est plus à faire que les contes de fées parodiques français sont, en fait, de petits romans. La seule longueur des contes empêche déjà de leur octroyer le statut de récits brefs ou de nouvelles. Cependant, l'hybridation du conte et du roman va au-delà de cette question du nombre de pages. Ainsi, la forme physique du conte est elle-même déconstruite. La première déconstruction dont je parlerai n'est pas (encore) attribuable à une forme métaleptique, mais plutôt à une déformation et à un grossissement du schéma actantiel du conte. Mon exemple, tiré de *La Reine Fantasque* de Rousseau, a été retenu non seulement pour souligner les différents types de critiques internes au sein même des contes de fées, mais aussi pour montrer que le processus de déconstruction commence dès l'entrée en matière du conte qui, dans ce cas est aussi la fin.

Comme il est possible de le constater à la lecture de la grande majorité des contes de fées d'origine traditionnelle¹⁸¹, un conte s'amorce par la naissance des héros, à laquelle succède rapidement la cérémonie des dons. Les héros sont éventuellement confrontés à un agresseur (méchante fée, méchant sorcier) qui leur cause un tort (méfait). S'ensuit une série d'épreuves (généralement trois), plus ou moins initiatiques, qui permettent aux protagonistes de vaincre les antagonistes et de réparer le méfait.

Le conte de Rousseau ne respecte pas cette structure : il débute par la grossesse de la reine Fantasque, et s'amorce sur un débat entre la reine et son mari, portant sur la question de savoir s'ils auront une fille ou un garçon. L'accouchement vient et la reine expulse, sous les regards amusés de la cour, un

¹⁸¹ Pensons aux contes de fées phares de cette époque : *Cendrillon*, *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Riquet à la houppe*. Nombre de théoriciens ont noté cette particularité : Vladimir Propp, Raymonde Robert, Jacques Brachillon, Bruno Bettelheim sont de ce nombre.

couple de jumeaux. La reine et le roi se mettent dès lors à se disputer sur le caractère qui sera donné à leurs enfants. Seul un subterfuge de la fée marraine vient à bout de l'entêtement niais de la reine qui désire que son fils soit folichon et que sa fille soit raisonnable. La fée rétablit l'ordre des choses en rendant le prince raisonnable et sérieux, et la princesse écervelée comme sa mère. Le conte se termine alors, sur l'attribution des caractères (cérémonie des dons), soit au tout début du schéma actanciel du conte de fées traditionnel.

Rousseau répond adéquatement aux deux premiers critères de la définition de Raymonde Robert. Il y a un méfait, initié dans le cas qui nous occupe par la reine Fantastique elle-même, qui s'obstine à défaire l'ordre normal des choses en empêchant son fils de devenir l'homme raisonnable qu'il est destiné à être. Rousseau respecte aussi la mise en évidence du destin exemplaire du héros qui, une fois le méfait réparé, devient un roi juste et considéré. Seul le troisième élément, qui consiste à établir l'ordre du monde féérique, est occulté. Tout d'abord, à l'exception de la magie de la fée Discrette qui réside plutôt dans une forme de manipulation, toutes les formes du merveilleux ont été évacuées. Ainsi, à l'exception de la fée dont le caractère magique est discutable, le récit est « naturel » ; l'auteur fait référence aux difficultés de procréation du couple royal et souligne la douleur de l'accouchement, alors que « [l]a reine [...] après bien des cris [...] [met] au jour une fille et un garçon plus beaux que le soleil et la lune¹⁸² ». Il est on ne peut plus inhabituel que les douleurs de l'enfantement soient affirmées d'une manière aussi explicite dans un conte de fées – comme dans tout

¹⁸² Rousseau, *La Reine Fantastique*, op. cit., p. 1185

texte narratif de cette époque¹⁸³. Règle générale, un conteur évoque vaguement la naissance de l'enfant, en soulignant parfois la longue attente avant sa venue¹⁸⁴, et passe directement à la cérémonie de remise des dons. Rousseau, lui, évacue de son conte presque tous les éléments féériques qui permettent de différencier le genre contesque d'un autre genre littéraire mondain. Ce faisant, il crée un choc entre le monde merveilleux, voire innocent, du conte de fées et un monde plus réel, où les gens souffrent et où la magie est remplacée par la simple ruse. La structure inhabituelle du conte est sans aucun doute – avec son début et sa fin télescopée – un pied de nez fait au genre contesque, au profit d'un récit plus « vraisemblable ». Fait à noter, ce conte paraît vers la fin de la période des contes parodiques, et semble vouloir intégrer une certaine vraisemblance presque pédagogique.

Rousseau n'est pas le seul à user de ce stratagème ; pour le bien de la preuve, je souligne l'autre conte du corpus qui procède à une déconstruction de la forme. Crébillon fils pervertit (dans tous les sens du terme) la structure de *Tanzai et Néadarné* ; au lieu de terminer son conte au début comme le fait Rousseau, il commence son conte par sa fin en mariant d'entrée de jeu le prince et la princesse. Ce travestissement a pour but de mettre à l'avant-scène l'impossibilité du couple d'assouvir ses désirs physiques : le prince est émasculé et la princesse est murée. Ainsi, si Rousseau tend vers un texte vraisemblable (voire pédagogique), Crébillon lie plutôt son conte au genre libertin ; les deux protagonistes doivent se

¹⁸³ La règle de bienséance, bien qu'elle soit du siècle précédent, est toujours de mise dans nombre de texte en prose. D'ailleurs, un grand nombre de récits libertins abondent en ce sens et suggèrent les scènes plus licencieuses plus qu'ils ne les montrent. La sensualité de ces « discours dissimulés 'gazés' » comme ont dit à l'époque, d'un Crébillon fils ou même d'un Marivaux sont empreints d'une vive sensualité, mais qui est déguisée sous des codes qu'on met un malin plaisir à déchiffrer », Nicole Masson, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré-Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2003, p. 66.

¹⁸⁴ C'est d'ailleurs ainsi qu'on annonce l'attente de la grossesse dans *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault ainsi que dans *Blanche Neige* et *Cendrillon* des frères Grimm.

soumettre à une série d'épreuves sexuelles avant de pouvoir accomplir leur devoir conjugal. Il est aussi à noter que la structure contesque est reproduite deux fois : suite à ses aventures pour retrouver sa masculinité Tanzaï rentre au château avec son dû, cependant l'histoire ne prend pas fin, car Néadarné doit à son tour accomplir une série d'épreuves afin de retrouver – auprès du génie Jonquille – sa féminité subtilisée.

La remise en question des contes de fées, soulignée dans la structure contesque de *La Reine Fantastique* et de *Tanzaï et Néadarné*, est également perceptible dans les métalepses des contes du corpus. Bien que la structure du conte ne fasse pas selon Raymonde Robert partie des éléments distinctifs du genre, il serait faux de prétendre qu'elle ne permet pas de différencier le conte de fées d'autres genres littéraires. Cela dit, dans les contes de la première vague la structure traditionnelle est généralement respectée, tout autant que le mode énonciatif. Le conte de fées est généralement narré par un narrateur hétéro-extradiégétique, qui n'interrompt son histoire que pour émettre des commentaires ayant une fonction liante¹⁸⁵ entre les éléments diégétiques qui encadrent la métalepse.

Il en va autrement dans les contes de fées parodiques de la seconde vague. La fonction déconstructrice des métalepses est sans équivoque dans les contes du corpus, et plus encore dans ceux présentant d'emblée plusieurs niveaux narratifs, principalement les contes avec un récit-cadre, les récits à tiroirs et les récits bavards.

¹⁸⁵ Voir le précédent chapitre à ce sujet.

Qu'ils prennent la forme d'un récit inséré comme dans *Les Mille et une fadaïses* ou celle d'une accumulation d'histoires comme dans *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, ces regroupements de récits au sein d'un seul s'effectuent avant tout de manière parodique, contrairement aux contes de la première vague où le conteur et les narrataires des contes n'interviennent en aucun cas directement pour entraver ou commenter la diégèse contesque. Ainsi, dans les *Mille et une nuits* traduites par Galland, ni la princesse, ni le sultan, ni sa sœur, ni même le narrateur hétéro- extradiégétique n'interrompent le récit pour proposer une nouvelle avenue à l'histoire ou pour la commenter ; Scheherazade commence toujours sa narration au coucher du soleil et ne la cesse qu'à l'aurore¹⁸⁶, procédant elle-même à l'emboîtement des niveaux narratifs.

Pour rester encore un peu du côté de la forme : bien que la forme versifiée ne soit présente que dans un seul conte du corpus, ce dernier est la figure de proue du conte de fées parodique du XVIII^e siècle. En effet, c'est dans un style qui se veut outrancièrement pompeux que Hamilton rédige en vers l'incipit du *Bélier*. L'emploi de ce mode d'écriture semble à première vue aller de soi : Charles Perrault a lui-même rédigé ses trois premiers contes (*Peau d'âne*, *Les Souhairs ridicules* et *Griselidis*) en vers. Cependant, le clin d'œil à l'illustre devancier se

¹⁸⁶ En effet, dans *Les Mille et une nuits* tous les personnages impliqués de près ou de loin dans la narration n'interviennent pas dans les récits de Scheherazade. À la fin de la nuit, dès qu'elle voit poindre les rayons du soleil, elle laisse son récit en suspend afin de le reprendre la nuit suivante. Ainsi, les dernières phrases des récits ne se terminent pas par un point final, mais plutôt par des points de suspension : « Après ce consentement, le second vieillard commença de cette manière... Mais Scheherazade, en prononçant ces dernières paroles, ayant vu poindre le jour, cessa de parler » ; « Néanmoins, dans la suite, il apprit de ses voisins que le pauvre perroquet ne lui avait pas menti en lui parlant de la conduite de sa femme : ce qui fut cause qu'il se repentit de l'avoir tué... » Là, s'arrêta Scheherazade, parce qu'elle s'aperçut qu'il était jour » ; « chacun vécut plus ou moins longtemps que les autres, selon son tempérament et suivant l'usage qu'il fit de ses provisions... » Scheherazade cessa de parler, voyant que le jour commençait à paraître », *Les Mille et une nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1705], p. 57, 78 et 276.

limite aux premières pages du conte ; Hamilton affirme alors, dans une métalepse spectaculaire, qu'il n'est pas approprié de faire un conte autrement qu'en prose :

Mais changeons de stile, il est tems
Que votre oreille se repose,
et que les vulgaires accens
qui chantoient les événemens
fassent place à la simple prose¹⁸⁷.

Justement le narrateur ne respecte pas immédiatement ce qu'il annonce. Il choisit plutôt de poursuivre en vers sa litanie contre les genres ennuyants, préparant son narrataire au changement du vers à la prose :

Un lecteur qui le souffre à peine,
s'endort sur ses pas chancelans,
et quels que soient leurs ornemens
dans un récit de longue haleine,
les vers sont toujours ennuyans.
Chez l'importune poésie
d'un conte on ne voit point la fin ;
car, quoiqu'elle marche à grand train,
à chaque moment elle oublie
ou ses lecteurs ou son dessein ;
et sans se douter qu'elle ennuie,
elle va l'hyperbole en main,
orner un palais, un jardin,
ou relever en broderie
tout ce qu'elle trouve en chemin.
Cela étant, comme j'ai l'honneur de vous le dire, je vais, mademoiselle, en langage de véritable conte, tâcher de vous endormir par la fin de celui-ci. [...] L'on vous a menti de sept ou huit cent lieues, tant pour la rareté du fait que pour la commodité des rimes¹⁸⁸.

Hamilton écorche au passage les conteurs qui tentent d'anoblir le conte en le dépouillant de ses origines orales, plus proches de la prose. Il souligne aussi à plus d'une reprise l'ennui que provoque le vers, et insiste sur le fait qu'il s'agit d'une

¹⁸⁷ Hamilton, *Le Bélier*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 31-32

forme mensongère, alors que la prose est la forme de la vérité : le narrateur du *Bélier* souligne que c'est le vers qui l'a fait mentir de « sept ou huit cents lieues », et que c'est par la prose qu'il lui est possible de corriger l'erreur commise quand le conte était versifié. Hamilton souligne le mensonge commis dans les vers et propose ironiquement d'y remédier dans la prose du conte de fées, qui assume son caractère merveilleux du début à la fin. Par le jeu sur le vers et la prose, il est possible de remarquer que *Le Bélier* s'en prend à un certain héritage littéraire. En effet, Hamilton

revient à la versification à un certain point du récit lorsqu'il transcrit, en vers, l'oracle qu'écrivit un couteau magique. Avant de transcrire cet oracle [...] [le narrateur dit] : « Les oracles parlent d'ordinaire en vers¹⁸⁹ ». Ici, le lecteur ne peut s'empêcher de deviner le clin d'œil malicieux que lui lance l'auteur car celui-ci se moque de l'association traditionnelle du merveilleux à un certain registre élevé dont la versification est un des signes¹⁹⁰.

2. Critiques du contenu du conte

Les métalepses ne se contentent toutefois pas de pervertir la structure du conte. Elles critiquent aussi certains pans du genre. On reproche surtout au conte sa prévisibilité, son ennui et son inutilité.

L'une des métalepses de *La Reine Fantastique* expose bien la première tare, celle du caractère prévisible, lorsque le Druide interrompt Jalamir, le narrateur homo- extradiégétique, pour lui dire comment se terminera le conte :

Je devine si bien tout le reste, dit le Druide à Jalamir en l'interrompant, que j'acheverais le conte pour toi. Ton Prince Caprice fera tourner la tête à tout le monde, et sera trop bien l'imitateur de sa Mere, pour n'en pas être le tourment. Il bouleversera le royaume en le voulant réformer. Pour rendre

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹⁰ Geeta Paray-Clarke, *op. cit.*, p. 15.

ses sujets heureux il les mettra au désespoir, s'en prenant toujours aux autres de ses propres torts: injuste pour avoir été imprudent, il commettra de nouvelles fautes pour réparer les premières. Comme la sagesse ne les conduira jamais, le bien qu'il voudra faire aggravera le mal qu'il aura fait. En un mot, quoiqu'au fond il soit bon, généreux, sensible, ses vertus même lui tourneront à préjudice, et sa seule étourderie unie à tout son pouvoir le fera plus haïr, que n'auroit fait une méchanceté raisonnée¹⁹¹.

Les informations dont disposent les narrataires permettent au Druide de faire un bon résumé de ce qu'on devrait attendre du dénouement de *La Reine Fantasque*. Cependant, Jalamir déconstruit les appréhensions du Druide en lui reprochant d'enlever au conte toute sa substance et sa féerie :

Tableu, Pere Druide, comme vous y allez, dit Jalamir tout surpris ! quel flux de paroles ! où diable avez-vous pris de si belles tirades ? vous ne prêchâtes de vôtre vie aussi bien dans le bois sacré, quoique vous n'y parliez pas plus vrai. Si je vous laissois faire, vous changeriez bientôt un Conte de Fée en un traité de politique, et l'on trouveroit quelque jour dans les cabinet des Princes Barbe-Bleue ou Peau-d'Âne au lieu de Machiavel. Mais ne vous mettez point tant de frais pour devinez la fin de mon conte. Pour vous montrer que les dénouemens ne me manquent pas au besoin j'en vais dans quatre mots expédier un, non pas aussi savant que le vôtre, mais du moins aussi naturel et à coup-sûr plus imprévu¹⁹².

Jalamir rectifie le tir du Druide qui proposait une fin « malheureuse » au conte, où le méfait n'aurait pas été réparé : la folie de la reine Fantasque se serait réalisée. Ainsi, tout en soulignant l'arbitraire du conteur, le narrateur ramène le conte à sa voie originelle, qui est de « bien » se terminer par la réparation du méfait. Considérant ce revirement de situation, on peut croire que Rousseau (à travers l'exemple d'un personnage rationnel et cartésien : le Druide) reproche à ceux qui raisonnent trop sur le conte de le travestir, de le transformer en ce qu'il n'est pas. Cependant, ne le travestit-il pas lui-même en le terminant au tout début, en élidant

¹⁹¹ Rousseau, *La Reine Fantasque*, op. cit., p. 1190-1191.

¹⁹² *Ibid.*, p. 1191.

presque totalement la féerie, en présentant certains événements sous la forme d'un récit vraisemblable ? La réponse réside à mon sens dans l'utilisation que fait Rousseau du genre contesque. Le propos de sa *Reine Fantastique* est principalement centré sur le rôle de la mère et sur les réactions qu'elle devrait avoir envers ses enfants. Jalamir reproche au Druide de faire de la fin de son conte un traité philosophique ; Rousseau, lui, fait manifestement un traité de pédagogie¹⁹³. Ce conte semble contribuer à instaurer l'une des nouvelles avenues qui succèdent à la vague parodique, soit celle du conte pédagogique, genre dans lequel s'est notamment illustrée M^{me} Le Prince de Beaumont.

Contrairement à Rousseau qui énonce en deux longues métalepses ce que ne sera pas le conte puis ce qu'il est, Paul Baret sous-entend en une métalepse d'une seule phrase ce qu'il aurait pu dire pour allonger inutilement le récit, en précisant bien qu'il ne le fera pas : « Comme l'empiette de toutes ces *miseres* remplit une journée de mon *Héros*, je n'ai pas voulu la *souffler* à la postérité¹⁹⁴ ». Ce faisant, il indique au lecteur que le prince a eu une journée riche en rebondissements malheureux, mais qu'il ne voit pas l'utilité de les mentionner, puisque cela allongerait inutilement le récit. Par ce raisonnement, Baret évite que son narrataire ne s'endorme d'ennui, comme le font à répétition tous les personnages des *Mille et une fadaïdes* : « il falloir nécessairement qu'on lui fit un conte, qu'il s'endormit¹⁹⁵ » ; « Je ne sais point, pour cette fois, si Brillandor s'endormit¹⁹⁶ » ; « Gracieux s'endormit, pour la seconde fois¹⁹⁷ ». L'exemple ne

¹⁹³ Une étude plus approfondie permettrait sûrement d'y voir quelques prémisses à *Emile ou De l'éducation* publié moins de dix ans plus tard, en 1762.

¹⁹⁴ Baret, *Le Grelot*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁵ Cazotte, *Les Mille et une fadaïdes*, *op. cit.*, p. 541.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 541.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 540.

serait pas probant si on omettait de prendre en considération la motivation même du conte : la comtesse et la marquise désirent se faire réciter un conte afin de pouvoir trouver le sommeil. Cette idée de l'endormissement par le conte est également introduite dès le début du *Bélier* lorsque le narrateur annonce à sa narrataire qu'il va « en langage de véritable conte, tâcher de [l']endormir¹⁹⁸ ».

Cet ennui peut être provoqué par le caractère prévisible du conte lui-même, comme le laisse entendre Duclos dans *Acajou et Zirphile* : « Zobéide, elle continua *sans doute* de vivre comme à son ordinaire¹⁹⁹ » ; « La reine accoucha d'une fille qui était, *comme on doit le supposer*, un miracle de beauté²⁰⁰ ». La Morlière souligne également les lieux communs du conte de fées, que nul n'est censé ignorer, entre autres l'éternelle jeunesse des fées : « (les fées ne vieillissent jamais)²⁰¹ ». Ainsi, Duclos et La Morlière reprennent certains topoï des contes, comme la vie routinière des personnages, la beauté subjuguante des enfants princiers et l'immortalité des fées pour souligner leur caractère invraisemblable, mais surtout prévisible.

Quant à l'inutilité, elle est principalement associée aux longueurs de certaines descriptions (et n'est donc pas elle-même tout à fait étrangère à l'ennui). Ainsi, le narrateur des *Mille et une fadaises* trouve « qu'il seroit aussi inutile qu'ennuyeux de [...] détailler les petites incommodités que [Gracieux] essaya²⁰² ». Il en va de même dans *Le Bélier* lorsque le Géant interrompt le Bélier pour commenter l'enchaînement des actions : « Oh ! s'écria le géant, le voilà donc arrivé ce renard blanc ; j'en suis vraiment bien-aise, car je le croyois perdu depuis

¹⁹⁸ Hamilton, *Le Bélier*, *op. cit.*, p. 32

¹⁹⁹ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 106

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 58

²⁰¹ La Morlière, *Angola*, *op. cit.*, p. 392

²⁰² Cazotte, *Les Mille et une fadaises*, *op. cit.*, p. 522

le tems que tu m’embrasse l’esprit de toute autre chose, peut-être inutile²⁰³ ». Les critiques de même nature de la part du Financier sont interrompues dans *Le Grelot* par les autres personnages qui préfèrent laisser l’Abbé lire le conte comme il est écrit : « ‘Quoi, dit le Financier, le Sot tient Mélize sur le banc, il s’amuse à mille niaiseries, & il ne...’ » L’Actrice lui mit la main sur la bouche, & ce geste fut admiré en une Fille d’Opéra²⁰⁴ ». Les contes ne sont manifestement pas unanimes sur l’attitude à adopter face à certains caractères du conte.

3. Commentaires sur la forme du roman

Les critiques et les remises en question de certains pans du conte, quoique relativement nombreuses, condamnent moins le genre en lui-même que certains de ses éléments. Les critiques du roman se font quant à elles plus acerbes, dans les métalepses des contes du corpus. Comme je l’ai fait pour les critiques du conte, je m’attacherai dans un premier temps à une critique du roman qui s’inscrit dans la forme digressive des métalepses ; je présenterai ensuite la critique tenue dans le propos des métalepses.

Les critiques les plus virulentes s’attaquent aux longueurs des digressions romanesques. On peut penser à cet égard aux *Mémoires d’un homme de qualité* de Prévost dont le principal récit inséré, *L’Histoire de Manon Lescault*, fait aujourd’hui office de roman indépendant. Il est également possible de penser à un autre texte majeur du XVIII^e siècle, *La Vie de Marianne* de Marivaux où l’histoire d’une religieuse occupe les trois dernières parties du roman, reléguant celle de Marianne au second plan (et à l’inachèvement). D’ailleurs, dans *Tanzai et*

²⁰³ Hamilton, *Le Bélier*, op. cit., p. 95

²⁰⁴ Baret, *Le Grelot*, op. cit., p. 91.

Néadarné, Crébillon a si bien pastiché « le style de Marivaux que, selon D'Alembert, l'auteur de *La Vie de Marianne* en est la dupe²⁰⁵ ».

C'est donc dans le sillage de ces romans, et d'autres innombrables du même acabit, que s'inscrit de manière ironique, et même satirique, la présence de récits insérés dans plusieurs contes du corpus. Dans *Tanzai et Néadarné*, l'histoire insérée de la fée Moustache, qui ne manque pas d'ennuyer mortellement Tanzai, s'étend sur près de trois chapitres. Dans *Les Mille et une fadaises*, c'est sur quelques pages que s'étend la digression de Brillandor, qui endort littéralement toutes les instances narratives qu'elles soient intra- ou extradiégétiques. Dans *Acajou et Zirphile*, Acajou désamorce le récit imbriqué que la princesse tente d'entreprendre : « Oh parbleu, interrompit impatientement Acajou, je n'ai pas le temps d'entendre des contes²⁰⁶ ». Toujours dans le même conte, le narrateur avoue lui aussi ne pas apprécier les longueurs inutiles : « je n'aime pas les histoires allongées²⁰⁷ ». Le débat sur l'utilité des longueurs et des histoires imbriquées suspend souvent le récit dans *Le Grelot*, où les narrataires ne s'entendent par sur leur bien-fondé :

« Quoi, nous voilà encore resté en chemin, dit le Financier ! Que me fait à moi que *les Lettres Péruviennes, celles d'Aza, & le Temple de Gnide* soient de bons livres ? Tant mieux pour eux, & qui m'assurera que l'Auteur n'est pas un ignorant ? Si je trouvois le contraire, moi mon homme seroit bien sot. » « Vous feriez le premier, répondit l'Actrice, *car ce sont des trésors.* » « Taisez-vous, Mademoiselle, quand je parle esprit. Et toi l'Abbé, va au fait, je t'en prie²⁰⁸ ».

²⁰⁵ Geeta Paray-Clarke, *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁶ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 90.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁰⁸ Baret, *Le Grelot*, *op. cit.*, p. 35-36.

Les digressions du *Canapé couleur de feu*, quant à elles, sont appréciées des narrataires, qui demandent toujours à Commode de préciser certains détails : « Et que fit-on à la pauvre Jeanne, demanda le Procureur, pour l'expiation d'une semblable faute²⁰⁹ ? » C'est que, dans ce conte – le plus ouvertement libertin de tout le corpus –, les digressions sont prétextes à de nouvelles histoires licencieuses ; le conte de fées sert uniquement de toile de fond aux récits libertins dont on aurait mauvaise grâce à regretter l'apparition.

4. Critiques sur le contenu du roman

La critique se fait plus incisive encore dans les propos des métalepses. Par exemple, le narrateur de *La Reine Fantasque* interrompt le récit pour indiquer au narrataire tous les thèmes, tous les procédés qu'il pourrait employer pour ralentir l'action. Par la même occasion, bien qu'il souligne l'impuissance du narrataire lorsqu'il s'agit de décider ce qui doit ou non figurer au sein du récit, Rousseau souligne que ce narrataire est libre de lire ou non tout ce qui pourrait l'« impatienter » :

Oh ça, Monseigneur, dit Jalamir au Druide en s'interrompant; convenez qu'il ne tient qu'à moi de vous impatienter dans les regles: car vous sentez bien que voici le moment des digressions, des réflexions, des portraits et de ces multitudes de belles choses, que tout auteur homme d'esprit ne manque jamais d'employer à propos dans l'endroit le plus intéressant pour excéder ses lecteurs. Comment par Dieu! Dit le Druide, t'imagines-tu qu'il y en ait d'assez sots pour lire tout cet esprit-là? Apprens qu'on a toujours celui de le passer et qu'en dépit de Monsieur l'Auteur on a bientôt recouvert son étalage avec les feuillets de son livre. Et toi qui fais ici le raisonneur, penses-tu que pour éviter l'imputation d'une sottise, il suffisse de dire qu'il ne tiendrait qu'à toi de la faire? Vraiment il ne falloit que le dire pour le prouver: et malheureusement je n'ai pas moi la ressource de tourner les feuillets. Consolerez-vous, lui dit doucement Jalamir, d'autres les

²⁰⁹ Fougeret de Monbron, *Le Canapé couleur de feu*, op. cit., p. 99.

tourneront pour vous, si jamais on écrit ceci. Cependant considérez que voilà toute la Cour rassemblée dans la chambre de la Reine, que c'est la plus belle occasion que j'aurai jamais de vous peindre tant d'illustres originaux, et la seule peut-être que vous aurez de les connoître²¹⁰.

Angola de La Morlière va dans le même sens, en s'attaquant principalement aux descriptions de jardins romanesque. Dans l'extrait suivant, le narrateur énonce dans une longue digression tout ce qu'il ne dira pas sur la disposition du jardin :

Ce serait ici le lieu de m'étendre *impitoyablement* sur leur description, de promener le lecteur dans des parterres, des bosquets, des labyrinthes ornés de jets d'eau les plus rares et des statues des plus grands maîtres, et cent mille autres minuties de cette nature, qui ne serviraient qu'à *le mener au supplice* par le chemin le plus long. Je me contenterai de dire que c'étaient *des jardins de romans* ; si cette idée ne suffit pas pour les imaginations stériles, ces sortes de gens n'ont qu'à ouvrir le premier de ces livres qui se rencontrera sous leur main, ils y trouveront de ces descriptions que je leur défie de lire sans *expirer d'angoisse* à moitié chemin. Pour moi je leur épargne une aussi rude épreuve²¹¹.

Le jugement émis par le narrateur est sans équivoque : les descriptions des romans lui semblent puérides, insignifiantes, d'un ennui presque mortel. Le simple fait qu'il souligne des mots ou des groupes de mots comme « *impitoyablement* », « *mener au supplice* » et « *expirer d'angoisse* », ne laisse aucun doute sur l'effet pénible produit par la lecture de ces descriptions.

Les romans baroques se font aussi souvent reprocher l'accumulation de nombreux récits au sein d'un même récit-cadre. La structure du « roman à tiroirs » est aussi mise en évidence par les métalepses conversationnelles, qui permettent de souligner l'accumulation des récits de différents niveaux. Au-delà de la parodie formelle, les narrateurs critiquent les narrataires qui émettent des commentaires

²¹⁰ Rousseau, *La Reine Fantasque*, *op. cit.*, p.1185.

²¹¹ La Morlière, *Angola*, *op. cit.*, p. 396. L'auteur souligne dans le texte.

sur les récits qu'ils se font raconter. Ainsi, dans le *Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, le sultan ne perd pas une occasion de condamner l'impertinence de sa compagne lorsqu'elle demande des précisions ou commente le récit :

Seigneur, dit Grisemine en interrompant le sultan, cette fée était bien dépourvue d'amour-propre, il me semble que... - Il vous semble, reprit le Misapouf, fâché d'avoir été interrompu, que toutes les femmes doivent avoir autant d'amour-propre que vous en avez²¹².

Le reproche du sultan porte moins sur le commentaire émis par sa femme, qu'il ne condamne l'amorce d'une discussion qui entrave la diégèse et ralentit la progression de l'action. Si dans *Le Sultan Misapouf* la digression avorte, il en va autrement dans *Histoire bavarde*. Les fées qui écoutent les aventures d'Urgande ne cessent de l'interrompre pour dire comment elles raconteraient le récit à sa place, si bien que la conversation (comme le laissait présager le titre) est le moteur du récit :

Qu'appellez-vous gâté ? Interrompt Circé ; je suis une liseuse et je ne vois pas qu'on puisse mieux faire que d'imiter ce ton dissertateur. C'est communément là le bon de nos brochures. – Oui, dit Agine, parce que les faits en sont détestables, parce qu'on a plus de bavardage que d'imagination, parce que cela a un air de morale : mais entre nous, dites-moi, continua-t-elle, qu'est-ce qu'il y a de si aisé à traiter que cette morale ? Et qui est-ce qui n'a pas son petit recueil de maximes toutes prêtes à figurer partout ? – Agine se venge, interrompt Fatine, de ce qu'elle ne nous a pas entendues tout à l'heure ; elle nous cherche querelle ; mais ne laissez pas de poursuivre, Urgande, et de moraliser, chemin faisant, autant qu'il vous plaira. Nous vous aiderons même, car il faut s'interrompre quelquefois, quelque intéressante que soit une histoire...²¹³

L'auteur met ici en scène une société de femmes qui aiment se faire raconter longuement une histoire et qui proposent même d'en retarder le dénouement pour

²¹² Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, op. cit., p. 506.

²¹³ Antoine Bret, *Histoire bavarde*, op. cit., p. 159-160.

le simple plaisir de dissenter et de moraliser sur une question soulevée par la diégèse. On peut y voir une apologie de ces « remarques », de ces digressions rendues célèbres par la Marianne de Marivaux ; plus lointainement, il n'est pas interdit d'y deviner une évocation de M^{lle} de Scudéry, dont la *Clélie* est fondée sur le même principe.

Dans le même ordre d'idées, *Le Grelot* présente une société organisée où chaque narrataire à un rôle bien défini : l'Abbé est le lecteur, le Financier et l'Officier sont les censeurs et l'Actrice est le juge. Ici, comme précédemment, l'idée selon laquelle les femmes aiment les récits allongés se confirme :

J'aime assez ces Portraits, dit l'Actrice; ils ont un *caractère de vérité qui me charme*. – Voilà comme font les femmes, reprit le Financier; pourvû qu'on dise du mal, on dit toujours bien. Tiens ma chere, entre nous, je meurs d'envie de te dire que tu n'y entends rien; tu prétends que cela est bon, moi je le soutiens mauvais. Il faut que l'un de nous deux ait tort: ce n'est pas moi assurément c'est toi. Hem, l'Abbé, comment trouvez-vous ce raisonnement? Je n'ai pas étudié; mais vous devez voir que je m'en passe bien.

L'Abbé, homme d'esprit s'il en fut jamais, se tira de l'embarras de répondre par un sourire équivoque, & se proposoit de recommencer sa lecture, quand le Militaire qui n'avoit point encore parlé, dit à son tour, qu'il auroit voulu que l'on eût critiqué les Maîtres de Géométrie, qu'ils étoient des gens *assommants* par l'exactitude de leurs raisonnemens²¹⁴.

L'intérêt pour les portraits corrobore la prémisse selon laquelle les femmes aiment à entendre de longs récits, peu importe la raison qui les allonge. Cependant, la formule satirique employée dans *Histoire bavarde* n'est pas mise de l'avant dans ce conte-ci. Outre le Financier, aucun autre membre de la petite assemblée ne proteste contre le point de vue de l'actrice – l'Abbé s'abstient de tout commentaire et l'Officier propose même une autre forme de digression. Ainsi,

²¹⁴ Baret, *Le Grelot*, *op. cit.*, p. 11-13.

l'opinion du Financier n'attire pas la sympathie de ses comparses, de plus, ce personnage qui s'oppose de manière virulente aux digressions dans les récits est celui qui en produira le plus tout au long du conte. Le narrateur semble davantage viser les narrataires qui médisent contre les digressions en dissertant longuement sur leur inutilité, que ceux qui digressent en commentant le récit.

Un autre topos fréquent de la littérature romanesque des Lumières est celui du récit trouvé. Pour tenter d'échapper à la censure de la Librairie, les auteurs emploient à outrance ce dispositif dont personne n'est dupe²¹⁵ : Montesquieu, Marivaux, Laclos l'ont employé. Dans *Tanzai et Néadarné*, Crébillon fils parodie ce procédé de vraisemblance. Pendant les trois chapitres de la préface, le narrateur s'évertue à retracer l'origine de son conte, bien antérieur à Confucius. Le rayonnement de l'auteur, un certain Kilocho-Éé, dépasserait d'ailleurs celui de l'illustre penseur et philosophe chinois. Le texte – selon le narrateur – aurait été traduit en plus de quatre langues avant d'être adapté par son humble personne, en français. La longueur sur laquelle s'étend cette entreprise de justification, de même que son invraisemblance outrancière, tendent à confirmer la parodie du topos du récit trouvé.

Jusqu'à maintenant, les critiques présentes dans les métalepses et dans le péri-texte ont permis d'introduire des reproches s'adressant à des genres romanesques précis. Dans *Angola*, le narrateur élargit son champ de mire en se servant du prétexte du cabinet de lecture. Il produit une métalepse d'environ quatre pages où il commente tous les types de livres qu'Angola prend entre ses mains : le narrateur affirme par exemple que les romans anciens sont remplis de

²¹⁵ Nicole Masson, *op. cit.*, p. 86 à 88

« doucereuses fadaïses », ou que les poètes du Parnasse sont des « insectes [...] [d'une] espèce de race singulière qui se croyait arrivée à l'immortalité à la faveur de quelques madrigaux ou de quelques ballades plates et doucereuses ». Quant aux écrivains du « siècle », ils ne sont pas en reste. Certains ont, selon le narrateur, rédigé des « nouvelles plates, mal ourdies et sans intérêt » ; il reproche à d'autres d'avoir « distribué des romans comme des gazettes ». À un auteur, il reproche de ne pas « châtier son style » ; il blâme un autre de mettre trop d'esprit dans ses ouvrages. Cependant, le narrateur reconnaît le bon goût de certains romans au « style noble, pur, aisé et orné de grâces inimitables²¹⁶ ». Il semble évident que ces critiques renvoient à des auteurs précis ; étant donné la nature de mes recherches, il m'a paru difficile d'identifier avec certitude les auteurs (réels) qui étaient visés. Par ce flot de commentaires, en tout cas, le narrateur blâme principalement les romans vieillissés, pompeux et ennuyants. Il dénonce le style terne de nombreux ouvrages et reproche aux autres leur masse trop imposante. Il leur préfère les récits originaux dont le style est soigné. La Morlière semble ici aller dans le même sens que Crébillon fils, dont il sera question dans quelques lignes.

Cependant, il faut d'abord comprendre – au-delà des simples reproches de forme adressés tant aux contes qu'aux romans – comment la critique de certains éléments est liée à la conception de la littérature de cette époque

On constate en effet, à travers les contes du corpus, que la critique s'attaque à deux règles classiques de la littérature : la vraisemblance et la *mimesis*.

²¹⁶ La Morlière, *Angola, op. cit.*, p. 444-448.

Le conte de fées en tant que tel est un genre qui rejette « l'imitation de la réalité [et] [...] la *mimesis*²¹⁷ ». En ce qui concerne la vraisemblance, il ne fait aucun doute que le conte traditionnel s'éloigne dans une certaine mesure d'une réalité tangible : les animaux parlants, les fées, la magie, les ogres et les autres créatures ou événements de cet acabit empêchent de croire qu'il s'agit d'un récit « vraisemblable ». Quant à la question de la *mimesis*, l'emploi fréquent des métalepses, dans les contes parodiques, serait à l'origine de la rupture de ces textes avec le canon esthétique mis de l'avant depuis l'Antiquité. Selon Frank Wagner,

cette circulation entre divers niveaux narratifs peut paraître paradoxale, indue ou, donc, transgressive, elle ne l'est qu'en regard d'une norme particulière [...] Il s'agit bien sûr de la conception aristotélicienne de la *mimesis*, telle qu'on peut la lire dans la *Poétique*, et dont on sait l'influence qu'elle a pu notamment exercer sur les diverses esthétiques « réalistes » - au sens le plus large²¹⁸.

En d'autres mots, les métalepses, telles qu'elles apparaissent dans la présente typologie, entravent une part de la lisibilité du texte en rappelant aux lecteurs qu'ils sont en train de lire un conte.

Cette prise de conscience de la lecture d'un texte est mise de l'avant dans tous les contes du corpus : l'abondance des métalepses en témoigne. Cependant, certaines de ces métalepses sont plus éloquentes que d'autres. À ce sujet, un détail ponctuel, présent dans *Tanzai et Néadarné*, gêne de manière spectaculaire la lisibilité du conte : la note en bas de page du narrateur, au chapitre IV du livre troisième, sort physiquement le lecteur de la diégèse pour lui expliquer que le

²¹⁷ Jean-Paul Sermain, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁸ Frank Wagner, « Glissement et déphasages », *op. cit.*, p. 237.

secret de la virginité sur commande est réellement perdu. Il demande alors à son lecteur de ne pas lui en vouloir pour ce manque, mais il lui rappelle surtout qu'il lit un conte. Cette fausse entreprise de vraisemblance ne dupe pas le lecteur, qui a été habitué par le narrateur à ce procédé outrancier dès le début du récit. Un autre procédé de « vraisemblance » est employé dans *Acajou et Zirphile*. L'accumulation des vérités sentencieuses, proverbiales ou « historiques » tente de lier le monde imaginaire du conte au monde contemporain. Cependant, cette entreprise se veut comique en ce sens qu'aucun lecteur ne peut réellement croire que les dragées sont l'invention d'une méchante sorcière. Aussi, toutes les tentatives pour associer le monde contesque au monde réel par des parallèles entre les personnages féminins des contes et les femmes du XVIII^e apparaissent comme une critique de certains éléments de la société dans laquelle le conte est rédigé. Par exemple, le narrateur d'*Acajou et Zirphile* affirme que l'esprit et la méchanceté sont « deux qualités qui se confondent encore aujourd'hui²¹⁹ ». Ainsi, dès son amorce l'entreprise de vraisemblance est mise en échec soit par l'absurdité des vérités énoncées soit par la prise de conscience que le conte sert de véhicule à une critique sociale.

Enfin, comme je l'ai mentionné plus tôt, la rupture avec la *mimesis* réside principalement dans la mise en scène de l'arbitraire d'un récit, qu'il soit féérique ou romanesque. L'auteur dans tous les contes du corpus – sans exceptions – se présente, à travers les métalepses, comme le seul maître à bord. Il interrompt le récit comme bon lui semble ou laisse le narrataire en faire tout autant²²⁰. Ainsi, les

²¹⁹ Duclos, *Acajou et Zirphile*, *op. cit.*, p. 52.

²²⁰ Dans *Acajou et Zirphile*, *Angola et Tanzaï et Néadarné*, il le fait en prenant lui-même la parole au « je ». Dans *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, *Les Mille et une fadaïses*, *Le Grelot*, *Histoire bavarde*, *Le Canapé couleur de feu*, *La Reine fantasque* et *Le Bélier*, il laisse

contes proposent tous, d'une manière ou d'une autre, une façon différente de narrer le conte, soit en le commentant, soit en le critiquant. Le récit est dès lors, commenté, critiqué, loué et dénigré. Le lecteur réel et le narrataire fictif ne peuvent en aucun cas se laisser porter par l'histoire et sont forcés de réfléchir sur le conte et surtout sur le roman. Même le narrateur semble incapable de se laisser guider par la diégèse et donc de raconter un récit sans laisser transparaître son personnage. Le narrateur devient en effet, dans ces contes, un personnage à part entière, comme le sont tous les protagonistes des récits inférieurs (ou supérieurs). On peut même, dans une certaine mesure, établir ses traits psychologiques par ses goûts littéraires : le narrateur d'*Acajou et Zirphile* apparaît comme un personnage austère qui emploie les maximes à outrance, celui du *Grelot* comme un personnage imbu de lui-même (la préface en est un bel exemple), celui du *Sultan Misapouf* comme un personnage condescendant et ainsi de suite. Quelques années après la vague des contes parodique, cette manière de narrer atteint son paroxysme dans des romans comme le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne pour la littérature anglaise et dans *Jacques le fataliste* de Denis Diderot pour la littérature française. On pourrait pousser plus loin l'analogie en référant aux romans modernes et postmodernes qui ont adopté cette écriture où le « je » devient un personnage envahissant et où la rupture et l'entrave à la diégèse deviennent la norme.

Le roman tente par tous les moyens de s'éloigner du roman antérieur. La rupture est théorisée (de manière éparse, j'en conviens, mais théorisée quand même) à travers les commentaires auctoriaux semés ça et là dans les contes de fées du corpus. Ces théories, aussi fragmentées soient-elles, prennent une forme

principalement ses narrataires interrompre le récit quand bon leur semble. Un élément relie toutefois ces différentes façons d'entraver le conte.

concrète chez au moins deux auteurs du corpus. *Les Mille et une fadaïses* de Jacques Cazotte annonce la nouvelle avenue que prendra le conte ; Crébillon fils propose pour sa part une nouvelle façon d’entrevoir la poétique romanesque, dans *Tanzai et Néadarné*.

Il a été dit plus tôt que *Les Mille et une fadaïses* était le seul conte à présenter une métalepse ontologique, c’est-à-dire une métalepse qui confond les niveaux narratifs. Cette métalepse fait basculer le conte de fées de Cazotte dans un nouveau genre littéraire, dont il sera l’instigateur quelques années plus tard : le fantastique. Dans *Les Mille et une fadaïses* le lecteur est en effet plongé dans le doute et l’incertitude propre au fantastique, lorsque l’abbé affirme ne pas avoir entendu les propos des deux jeunes amoureux (personnages du conte qu’il est en train de lire à la marquise et à son amie). Le lecteur est alors amené à se demander si les voix sortent du livre ou si l’abbé plaisante. Le lecteur doute, comme il se demandera dans *Le Diable amoureux*²²¹ si Biondetta est Béalzébut, ou si elle est réellement une femme²²². Ainsi, suite à la courte vague des contes de fées parodiques, le conte se voit contraint de choisir entre deux nouvelles voies : soit il devient un conte pédagogique, comme le laissait présager Rousseau dans la *Reine Fantasque*, soit il prend le chemin du récit fantastique, qui connaîtra un essor phénoménal au XIX^e siècle.

²²¹ Cette nouvelle écrite par Jacques Cazotte en 1772 est considérée comme l’un des premiers textes fantastiques français.

²²² Alvare a invoqué Béalzébut dans le but d’organiser une belle fête pour ses convives, cependant le Diable prend la forme d’une femme appelée Biondetta sans avertir Alvare ni le lecteur. Ainsi, tout au long de la nouvelle, Alvare et le lecteur s’interrogent sur la véritable identité de Biondetta qui ne sera révélée qu’à la fin du récit.

Pour ce qui est du sort réservé au roman, Crébillon fils propose sa solution dans le troisième chapitre de la préface de *Tanzai et Néadarné*, où il énonce quelles devraient être les qualités d'un récit :

Pour le fond, il peut être extravagant, mais c'est vraisemblablement la faute de l'original. On aurait tort d'exiger de l'imagination d'un Chinois, la régularité et le goût qui brillent dans nos Auteurs français, qui toujours compassés, sont presque toujours fort raisonnables, et froids encore plus souvent. Fondés en cela sur je ne sais quel précepte d'Horace, que de bon cœur je mettrais ici, si je m'en souvenais parfaitement ; mais cet Horace prétend que *la raison soit égayée, et n'ordonne pas qu'on ennuie ses lecteurs à force de sagesse*. Je suis, au fond, très persuadé que ceux de *nos Auteurs que nous trouvons si arrangés, voudraient pouvoir l'être moins, et pêcher un peu plus contre les règles*. Leurs ouvrages en seraient *moins décents, mais plus agréables, et mieux lus*²²³.

Dans un premier temps, le narrateur semble louer ses compatriotes français ; or on se rend vite compte qu'il en va tout autrement. S'il fait au détour d'une phrase l'éloge de leur « régularité » et de leur « goût », le narrateur leur reproche immédiatement d'être trop « raisonnables et froids ». Il suggère que les théories d'Horace ont été mal comprises, et il en propose une nouvelle interprétation, selon laquelle Horace prétend « que la raison [des textes] soit égayée, et [qu'elle] n'ordonne pas qu'on ennuie ses lecteurs à force de sagesse ». Le narrateur incite à s'émanciper des « règles », pour faire des ouvrages qui respectent moins aveuglément les normes de bienséance ou de vraisemblance, mais qui soient « plus agréables et mieux lus ». Le projet de Crébillon n'a pas abouti immédiatement après la publication de son conte ; cependant, il a inspiré plusieurs auteurs à poursuivre dans cette veine parodique. Ainsi, ces textes poursuivent leur ascension tout au long du XVIII^e siècle. La rupture avec les règles classiques se

²²³ Crébillon fils, *Tanzai et Néadarné*, *op. cit.*, p. 273-274. Je souligne.

fait plus importante vers la fin du siècle, avec, l'écllosion du romantisme, préfiguré de nouveau par Rousseau.

Comme le laissait présager la typologie du chapitre précédent, les contes et les romans sont bel et bien remis en question dans les métalepses des contes du corpus, que ce soit par la forme parodique employée, ou encore par les propos que le narrateur et les narrataires tiennent au sein de ces métalepses. Le principal genre vilipendé est sans aucun doute le roman d'Ancien Régime. Les contes de fées parodient également certains procédés de vraisemblance propres aux romans contemporains. Ils ont en même temps remis en question un principe qui régissait la littérature depuis plus de deux siècles : la *mimesis*. Enfin, malgré la fragmentation des critiques, certains auteurs les ont synthétisées à travers un seul conte (ou un seul roman) pour ouvrir la réflexion sur un nouveau genre romanesque. Il en a été de même, de manière plus ténue, pour le conte, qui doit désormais opter entre deux avenues : le conte pédagogique ou la nouvelle fantastique.

Fin de l'histoire de ce mémoire

Bien qu'il ait connu une courte vie d'une trentaine d'années, le conte de fées parodique français du XVIII^e siècle n'en a pas moins marqué la littérature qui l'a suivi. En se dissociant du discours merveilleux des contes traditionnels, les métalepses émises par les narrateurs hétéro-, intra- ou extradiégétiques ont révélé une critique anticontesque et antiromanesque qui a jeté certaines des bases de la poétique ultérieure du conte et du roman.

C'est en se basant sur un corpus de dix contes de fées parodiques qu'il a été possible d'établir la typologie qui a servi de base à ce mémoire. Le premier critère qui a balisé le choix des contes est celui de l'époque. J'ai privilégié une étude transversale de toute la période du conte de fées parodique en France, qui débute « officiellement » en 1730 et se termine en 1754. Dans cette banque de possibilités de choix de contes (trente-deux ont été répertoriés par Raymonde Robert), j'ai choisi de travailler d'une part sur des contes d'auteurs plus connus, d'autre part sur des auteurs moins connus et des contes peu ou pas soumis à l'étude. Le but était de créer une base de données hétérogène qui permettrait d'arriver à des conclusions justes, tout en travaillant sur un corpus de dimension raisonnable pour la rédaction d'un mémoire de maîtrise. Notons quand même que ce mémoire interroge près du tiers de la production parodique contesque de cette époque.

L'articulation de l'argumentation de ce mémoire s'est faite en trois temps. D'abord, il était impératif de faire un état de la question sur les usages et les définitions de la métalepse, de façon à isoler les métalepses dans les dix contes du

corpus. Ainsi, il a été possible de comprendre que l'étymologie du mot « métalepse » définit l'emploi de ce trope : il s'agit de raconter tout en changeant de niveau. Il y a cependant deux manières possibles de comprendre cette définition : on peut la prendre dans son sens rhétorique, et la métalepse devient alors un quasi-synonyme de la métaphore et de la métonymie ; on peut aussi la prendre dans son sens structurel, lié à l'analyse du récit. C'est cette deuxième définition qui m'a, en grande partie, permis d'établir la classification des métalepses. Une fois la distinction faite entre ces deux définitions, il a fallu évaluer le potentiel transgressif des métalepses. On considère qu'il y a deux possibilités de transgression. Le changement de niveau effectué par la métalepse peut être fait dans le but d'unifier le texte : c'est ce qu'on appelle la fonction de régie ; il peut aussi être fait dans le but de révéler la structure du texte, et ultimement de le déconstruire.

Dans les deux cas, la transgression souligne l'autoréflexivité du texte qui peut opérer trois mouvements narratifs ; la métalepse peut être intra-, extra- ou métadiégétique, tout dépendant du niveau diégétique où elle est engendrée. Sans nier la théorie de Gérard Genette, Marie-Laure Ryan propose un classement qui regroupe les différentes métalepses selon leur potentiel transgressif. Ainsi, les métalepses qui respectent les différences de niveaux diégétiques sont appelées *rhétoriques*, et celles qui passent indistinctement d'un niveau narratif à un autre sont appelées *ontologiques*. Ces phénomènes, loin d'être récents ou isolés, surviennent dans les récits fictionnels depuis l'Antiquité. Même si leur usage est plus spectaculaire dans les récits parodiques, il est fréquent de lire des métalepses

dans des textes dont les visées sont tout autres. Les plus fréquentes demeurent toutefois les métalepses rhétoriques.

Pour faire le repérage systématique des métalepses dans les contes du corpus, je me suis appuyée sur la définition de Gérard Genette ; pour la création de la typologie, je me suis largement inspirée des deux grandes catégories métaleptiques (*rhétorique* et *ontologique*) étudiées par Marie-Laure Ryan. De plus, des critères comme l'énonciation, le propos, la mise en forme et le potentiel transgressif ont été pris en considération. Aussi, je me suis interrogée sur le potentiel d'investissement du péri-texte par les instances narratives. J'en suis venue à la conclusion que certains éléments du péri-texte, précisément les préfaces et quelques titres de chapitre, peuvent faire figure de métalepses.

Le groupement des métalepses selon leur type a permis de faire la lumière sur le propos tenu par les narrateurs ou les narrataires dans les métalepses, et par le fait même de souligner les intentions parodiques des auteurs. En établissant ce qu'est un conte de fées littéraire français, de même qu'en circonscrivant ce qu'est le roman pour les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècle, il a été possible de définir quels aspects du conte et du roman sont principalement fustigés, afin de comprendre quels sont les enjeux poétiques discutés dans les métalepses.

Le principal élément reproché au conte de fées concerne sa structure prévisible qui ne manque pas de susciter l'ennui, voire le sommeil des lecteurs. Du côté du roman, c'est contre le modèle classique, qui fait encore figure de roman de référence au XVIII^e siècle, que les critiques contesques se braquent. S'il est également accusé de provoquer l'ennui et l'assoupissement des lecteurs – son

côté prévisible et la longueur des descriptions apparaissent comme les principaux responsables de cet effet soporifique –, les reproches les plus virulents qui sont adressées au roman s'en prennent aux nombreuses digressions qui foisonnent dans ce genre. Tous ces éléments trouvent leur pendant parodique dans les contes du corpus. Cependant, tous les reproches ne concernent pas la forme du conte. La critique présente dans les métalepses s'en prend également à certaines normes classiques, notamment à la règle de bienséance et de vraisemblance, de même qu'à la *mimesis*.

À travers toutes ces critiques métalectiques un consensus s'est dessiné ; les auteurs, en rejetant certains schèmes du roman et du conte, prônent un genre moins pompeux, voire moins réflexif et plus divertissant. Le conte de fées parodique s'est quant à lui essoufflé après 1754 pour laisser la place à un autre genre contesque, plus sérieux : le conte pédagogique. Le conte de fées parodique déguisé en petit roman a cependant ouvert la voie à un genre qui voit sa popularité grandir au siècle suivant : la nouvelle fantastique. Le roman quant à lui tend à s'éloigner d'une narration « vraisemblable ». Il avance dès lors dans une nouvelle avenue où le narrateur devient un personnage à part entière investissant la diégèse du récit au point de définir (ultimement) la narration fragmentaire comme l'une des nouvelles normes romanesques.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

BARET, Paul, *Le Grelot, ou, Les Etc. etc. etc. dédié à moi*, Ici, à présent, 1754, 2 t. en 1 vol., in-12.

BRET, Antoine, *Le ***, histoire bavarde*, dans *Les Contes parodiques et licencieux au XVIIIe siècle*, édition établie par R. Robert, Nancy, Presse Universitaire, [1749] 1987, p. 153-190.

CAZOTTE, Jacques, *Mille et une fadaises. Conte à dormir debout*, dans *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques* t. 2, New York, Georg Olms, [1741] 1976, p. 487-554.

CRÉBILLON FILS, Claude, *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, édition établie par J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Garnier », [1734] 1999, p. 235-439.

DUCLOS, Charles, *Acajou et Zirphile*, édition établie par J. Dagen, Paris, Desjonquères, [1744] 1993.

HAMILTON, Antoine, *Le Bélier*, Num. Bibliothèque Nationale de France de l'édition de, Paris : INALF, 1961- (Frantext ; P. 256 Reprod. de l'éd. de, [S.l.] [s.n.], notice n° : FRBNF37287517, [1730] 1749.

FOUGERET DE MONBRON, Louis Charles, *Le Canapé couleur de feu*, Amsterdam, Édition Hague, 1741, Katherine M. Landolt, Washinton, University of Washinton, [1741] 1988.

LA MORLIÈRE, Jacques Rochette de, *Angola Histoire indienne ouvrage sans vraisemblance*, dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*, édition dirigée par G.Schoeller, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », [1746] 1993, p. 485-534.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Reine Fantasque*, dans *Œuvres complètes*, texte établi par C. Guillot, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », [1754] 1964, p. 1177-1192.

VOISENON, Claude-Henri de Fusée abbé de, *Le Sultan Misapouf et la sultane Grisemine*, dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*, édition dirigée par G. Schoeller, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », [1746] 1993, p. 355-483.

Corpus secondaire

Le Cabinet des fées, t. 3, édition établie par É. Lemire, Paris, Picquier, 2000.

Contes parodiques et licencieux au XVIII^e siècle, édition établie par R. Robert, Nancy, Presse Universitaire, 1987.

ALLEN, Woody, « Kugelmass Episod », *Side Effects*, New York, Random House, 1980, p. 59-78.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974 [1837 à 1843].

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1774].

CORTÁZAR, Julio, « Continuité des parcs », *Fin d'un jeu*, trad. C. Caillois, R. Caillois et L. Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004, p. 13-15.

CRÉBILLON FILS, *Ah, quel conte !* dans *Œuvres complètes*, t. 3, édition établie par J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Garnier », 2001 [1754].

----- *Le Sopha*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, édition établie par J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Garnier », 2001 [1742?-1743?].

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, édition établie et annotée par H. Bénac, Paris, Garnier Frères, coll. « Classique Garnier », 1962 [1778-1780], p. 493 à 780.

GALLAND, Antoine, *Les Mille et une nuits*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », t. 1, 1965 [1705].

GRIMM, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

NAVARRÉ, Marguerite de, *L'Heptameron*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1982 [1545].

PERRAULT, Charles, *Contes / Charles Perrault*, édition établie et annotée par N. Froloff et J.-P. Colinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emile ou De l'éducation*, édition établie par F. et P. Richard, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992.

SCUDÉRY, Madeleine de, *La Clélie*, édition critique établie par Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 5 vol., 2001 à 2005 [1654-1678].

Théorie du conte de fées

BENSON, Steven, *Cycles of Influence : fiction, folktal, theory*, Detroit, Wayne State University Press, 2003.

BRÉMONT, Claude, « Morphologie of the French folktale », *Semiotica II*, n° 3, 1970, p. 247-276.

SWANN JONES, Steven, *The New Comparative Method : structural and symbolic analysis of the allomotifs of "Snow White"*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1990.

THIRARD, Marie-Agnès, « Le Meccano du conte », *Magazine littéraire*, n° 150, juillet-août 1979, p. 13-16.

Le conte de fées du XVIIIe siècle et son contexte

Le Conte merveilleux au XVIIIe siècle, une poétique expérimentale, R. Joman-Baudry et J.-F. Perrin (dir.), Paris, Kimé, 2002.

BARCILON, Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la revue de littérature comparée », 1975.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction par T. Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976.

COUDERC, Fabrice, « Le conte merveilleux : une clé du libertinage au XVIII^e siècle », Toulouse, *Littérature*, n° 22, 1990, p. 45-64.

DÉCOTE, Georges, « Deux contes de fées », *L'Itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792) : De la fiction littéraire au mysticisme politique*, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Genève, Librairie Droz, 1984, p. 17-41.

DELON, Michel et MALANDAIN, Pierre, « Les enchantements du conte », *Littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 183-188.

DIONNE, Ugo, « Une préface pulvérisée : métalepse et fin de chapitre dans le roman d'Ancien régime », *Préfaces romanesques*, Actes du XVIIIe colloque international de la SATOR, Louvain, Éditions Peeters, Leuven – Anvers, 22-24 mai 2003, 2005, p. 117-132.

----- et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 5 à 12.

----- *La Voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008.

DORNIER, Carole, *Le Discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994.

Gaillard, Aurélia, *Fables, mythes, contes – l'esthétique de la fable et du fabuleux 1660-1724*, Paris, Champion, coll. « Lumière Classique », 1996.

GEE, Katherine Landolt, « *Le Canapé* : Une Erreur bibliographique rectifiée », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 5, 1978, p. 790-792.

HELLEGOUARCH, Jacqueline, « Duclos et Fréron deux éditions in-4° d'*Acajou et Zirphile* en 1744 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n° 2, 1994, p. 246-248.

HERMAN, Jan, « Pour une définition *ex negativo* du conte. Le statut du conte dans les préfaces des romans de la première moitié du XVIII^e siècle », dans R. Joman-Beaudry et J.-F. Perrin (dir.), *Le Contes merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 74-75.

JASMIN, Nadine, *Contes des fées ; suivis des Contes nouveaux, ou, Les fées à la mode / Madame d'Aulnoy*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

JOLLES, André, « Le conte », *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 173-195.

KLÜPPELHOLZ, Heinz, « La critique du genre romanesque dans *Angola* (1741) de la Morlière », *Lettres romanes*, vol. 54, n° 1-2, 2000, p. 3-11.

MASSON, Nicole, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2003.

ORSINI, Dominique, « Cazotte lecteur du R. P. Bougeant : *Les Mille et une fadaïses* Un conte réfléchi et réflexif », *Dix-huitième siècle*, n° 34, 2002, p. 511-526.

PARAY-CLARKE, Geeta, *La Féerie érotique. Crébillon et ses lecteurs*, New York, Peter Lang, coll. « *The Age of Revolution and Romanticism Interdisciplinary Studies* », vol. 24, 1999.

PERRIN, Jean-François, « Les transformations du conte-cadre des *Mille et une nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 1, 2004, p. 45-58.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

ROBERT, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presse Universitaire, 1981 (réédition Champion, 2002 avec un complément bibliographique de N. Jasmin et C. Debru).

----- « *Le Canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron et la veine « gauloise » de la féerie », dans R. Joman-Baudry et J.-F. Perrin (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 229-242.

SLATER, Maya, « Les Animaux parlants dans les *Contes de Fées* de Madame d'Aulnoy », dans J. Perrot (dir.), *Tricentenaire Perrault : les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, p. 157-164 ;

SGARD, Jean, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 2000.

SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions : La réflexivité dans la littérature d'imagination (1670-1730)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dix-huitième siècle », 2002.

----- *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

THIRARD, Marie-Agnès, « Les Jardins dans les contes de Mme d'Aulnoy : lecture d'hier et d'aujourd'hui », *Cahier Robinson*, n°5, 1999, p. 37-52.

TROUSSON, Raymond, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

VÁZQUEZ, Lydia, « Voisenon : voyeur et visionnaire », *Le Roman libertin et le roman érotique*, dans N. Kremer (dir.) *Les Cahiers des paralittératures*, Actes du colloque de Chaudfontaine des 9, 10 et 11 novembre 2002, Liège, Céfal, 2005, p. 83 à 97.

WALD-LASOWSKI, Roman, « Jacques Rochette de La Morlière, escroc et libertin », *Dix-huitième siècle*, n° 29, 1997, p. 465-481.

ZAWISZA, Élisabeth, « Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou Du bon usage de la préface », *Romanic review*, vol. 83, 1992, p. 281-296.

Théories littéraires

DUMARSAIS, *Des Tropes*, Paris, Flammarion, coll. « Documents et essais », [1730] 1988.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

----- *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

----- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

----- *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

----- *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

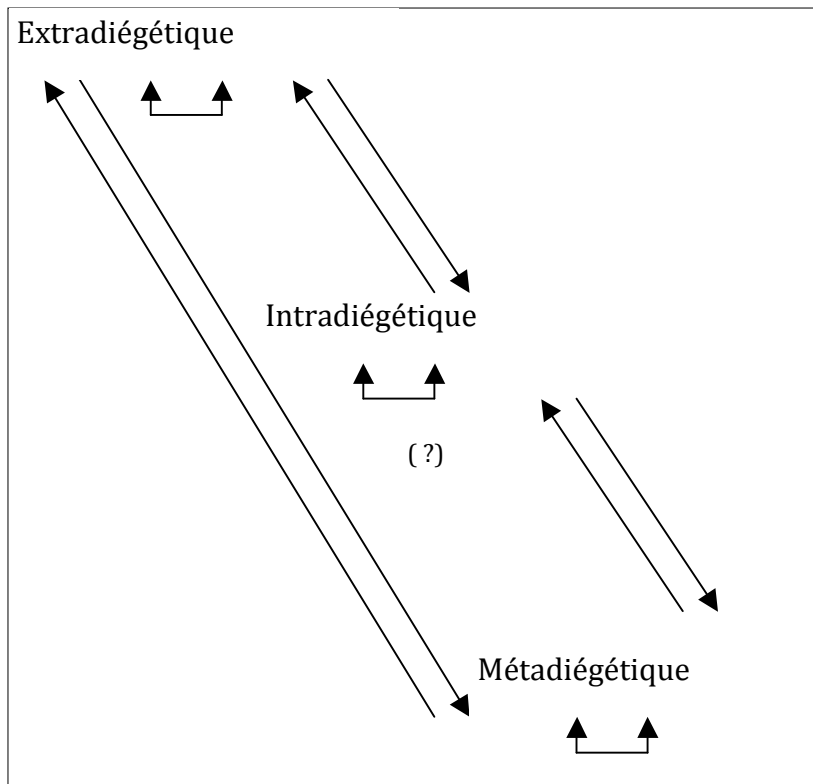
MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, 2005.

RYAN, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans J. Pier, J.-M. Schaeffer (dir.) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 201-224.

TODOROV, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

WAGNER, Frank, « Glissement et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n^o 130, avril 2002, p. 235-253.

ANNEXE I- *Qui ne sera peut-être pas entendu de tout le monde*



Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Notes sur la métalepse narrative », *Poétique*, avril 2002, p. 244.

ANNEXE II – *Qui ne sert qu'à allonger l'ouvrage*

Note : Veuillez prendre en considération que l'orthographe varie d'un texte à l'autre : certaines éditions présentent une orthographe modernisée alors que d'autres non. De plus, considérez que tous les passages des extraits mis en caractère gras indiquent qu'ils ne sont pas métaleptiques et que tous les passages mis en italique ont été soulignés par l'auteur lui-même.

A. Métalepses rhétorique

1. Métalepses auctoriales

1.1 Métalepses de narrateur

1.1.1 Métalepses de narrateur au « je »

Acajou et Zirphile

« **Harpagine prétendait que tout cela croissait pour elle**: il faut la laisser prétendre, et voir ce qui arriva. », p. 60

« Enfin, car je n'aime pas les histoires allongées, ... », p.64

« (car j'ai dit, ou j'ai dû dire qu'elles étaient voisines) », p.67

« Il me semble cependant qu'ils n'ont pas mal profité d'une première leçon. », p.69

« (car c'était sûrement des femmes) », p.69

« La maxime est délicate, mais je ne la crois pas absolument sûre », p.77-79

« Je suis fâché de n'avoir pas un terme ou une image plus noble. », p.82

« **Zobéide, elle continua sans doute de vivre comme à son ordinaire** », p.106

Le Bélier

« **Pour toi, disoit-il au bélier
je te donnerai son collier ;
et pour la choquer davantage**
(car il faut bien l'humilier) », p. 17

Le Canapé couleur de feu

« Mais pour revenir au Père Pia », p. 81

Le Grelot

Livre premier

« **aussi prit-on beaucoup de son de l'éducation du Prince**, que je nommerai si l'on veut *Aloës*. », p. 7

« **la reine**, (dont par parenthèses je ne sçais pas le nom), dis-je », p. 14

« (On sçaura en passant que ce génie avoit eu quelques altercations avec Aloës, & que de dépit il disparut; je sçais bien pourquoi il est à propos qu'on le sçache. », p. 16-17

« Comme l'emplette de toutes ces *miseres* remplit une journée de mon *Héros*, je n'ai pas voulu la *souffler* à la postérité. », p. 18

« **la belle veuve** (qu'il est bien tems de nommer *Atmazine*.) », p. 41

« *ce personnage* que j'introduis vaut bien celui de certains confidents *maussades* placés sur la Scène. », p. 42-43

« Vous dirais-je qu'il voulut défaire le deshabillé, dénouer le corset, changer, &c. non, il fit ce qui convenoit. », p. 79

Livre second

« **La Reine sensible à ce malheur, conjura de nouveau la Fée d'y mettre ordre**. Si celle-ci l'eût fait, je n'aurois plus rien à écrire », p. 13

« Je veux bien pour la satisfaction de la postérité rapporter comment il [le génie] s'y prit. », p. 28

« Pour rompre toute digression je reprends mon héros. », p. 75

« La vieillesse est toujours de bon conseil, & je proteste que si tous ceux que l'on m'a donnés avoient été de cette nature, je les aurois suivis aussi bien que le Prince. », p. 94

Les Mille et une fadaïses

« Il me semble qu'il ne seroit pas hors de propos de répandre quelque lumière sur l'histoire du portrait. », p. 508

« Le joli petit caractère de femme! Y en auroit-il des copies? », p. 515

Récit de Brillandor

« (et il l'avoit en effet) », p. 535

« (d'ailleurs toute charmante) », p. 536

« (Il y a, il est vrai, des distinctions pour les heureux et pour ceux qui ne le sont pas.) », p.538

« Ainsi, pour éviter la mort, il falloit nécessairement qu'on lui fit un conte, qu'il s'endormit, qu'il se cassât la tête, qu'il l'envelopât pour ne pas remonter plus haut; car cela nous meneroit insensiblement jusques aux coups de poing. Quel enchaînement! », p. 541

« Non, il y a là-dedans des arrangemens admirables. Je ne sais point, pour cette fois, si Brillandor s'endormit. », p. 541

« Peut-être ai-je failli de le dire jusqu'ici: un conteur peut bien s'égarer, mais le cœur d'un amant ne s'égare pas. », p. 542

La Reine Fantasque

« J'ai déjà dit qu'elle aimoit sincèrement son époux », p. 1186

Tanzaï et Néadarné

« sur je ne sais quels accidents dont le Prince étoit menacé s'il aimait, ou s'il se mariait avant que sa vingtième année fût accomplie » p. 277

« Ce sentiment étoit délicat; mais je ne sais si, dans la suite, il ne se seroit pas trouvé de difficile exécution. », p. 341

« Bien des gens dans cette occasion ont donné plus de tort à Néadarné qu'à Jonquille : ils trouvoient qu'elle avoit autorisé l'insolence du Génie, en le mettant à une épreuve à laquelle il n'y a personne qui n'eût succombé. Cela pourroit cependant demander plus de réflexion ; et avant de condamner Néadarné si décidivement, il faudroit faire juger la chose par une belle qui eût une horreur invincible pour les araignées, et qu'elle dît de bonne foi si en pareil cas elle auroit pris l'animal, ou si ayant son amant auprès d'elle, au reste amant maltraité, elle lui auroit ordonné de le prendre. », p. 405

1.1.2 Métalepses de narrateur au « on »

Acajou et Zirphile

« **La reine accoucha d'une fille qui étoit**, comme on doit le supposer, **un miracle de beauté.** », p. 58

« Il est vrai que pour éviter un certain pédantisme que donne souvent l'étude, on avait imaginé le secret d'être savant sans étudier. », p.96

« On sait qu'il n'y a que les gens d'*une certaine façon* qui aient ce qui s'appelle *le bon ton*, supérieur à tout le génie du monde, et le tout *sans prétention*. », p.97

Le Grelot

« *le Grelot* excita la curiosité ; d'ailleurs il étoit neuf, c'étoit au moins le mérite qu'on connoissoit à cet Ouvrage; on le prit, & l'on se détermina à le lire en entier (*chose inouïe*) avec résolution *de le critiquer & de commenter* pendant la lecture. L'Abbé d'une voix unanime fut élu lecteur; le Financier avec l'Officier, Censeurs, & l'Actrice juge. Un laquais tire les rideaux, allume les bougies, ferme les portes; on lit, écoutez. », s.p.

« **Ce Prince aimable à ravir d'ailleurs, avoit précisément sur le bout du nez.....** Quoi? On ne le devinera jamais... **avoit, hélas!.... Un Grelot d'une grosseur monstrueuse.** », p. 2-3

« **aussi prit-on beaucoup de l'éducation du Prince**, que je nommerai si l'on veut *Aloës*. » p. 7

Tanzai et Néadarné

« (ce qu'on peut cependant ne pas croire) », p. 287

« on n'a jamais bien su sur quoi elle se l'était imaginé. », p. 290

« **lorsqu'une seconde réflexion** (on ne finit pas d'en faire quand une fois on a commencé) **la détermina autrement.** », p. 419

1.1.3 Métalepses de narrateur « impersonnelles »

Acajou et Zirphile

« **il déclara d'abord à Zirphile ses sentiments**, c'est-à-dire les désirs qu'elle lui inspirait. », p.63

« Il y a des ridicules qui ne vont pas à toutes sortes de figures, il y en a même de compatibles avec les grâces. », p. 64

« La curiosité est le fruit des premières connaissances. », p.67

« Le plaisir embellit, et l'amour éclaire. », p.69

« l'égalité ne subsiste point avec la passion », p.73

« Une première aventure qui inspire la fatuité à un jeune homme, rend la fausseté nécessaire aux femmes; on a obligé un sexe à rougir de ce qui fait la gloire de l'autre. », p.73

« Plus les femmes ont hasardé, plus elles sont prêtes à sacrifier encore. », p.75

« **Ninette fut bientôt instruite par son art de féerie de ce qui venait d'arriver;** mais le malheur de ces gens qui savent tout, est de ne jamais rien prévoir. », p.80

« Le malheur de ceux qui ont aimé est de ne rien trouver qui remplace l'amour. », p.99

« D'ailleurs il ne faut pas toujours écouter les plainte de la pudeur; celle qui naît de l'amour, pardonne aisément des transports qu'elle est obligée de s'interdire. », p.104

Angola

« (les fées ne vieillissent jamais) », p. 392

Le Bélier

« (ressource des voeux opprimés,
à ces mots d'un torrent de larmes,
la douleur inonda ses charmes », p.21

« Ce récit jeta tout le monde dans un merveilleux étonnement. », p.161

Le Grelot

« Il faudroit un *Auteur Oriental* pour exprimer la surprise qu'excita le *fatal Grelot* », p. 28

Les Mille et une fadaïses

« (comme quelques-uns le prétendent) », p. 493

« (à un peu plus de malice près) », p. 502

« (c'étoit le nom du chevalier) », p. 508

« (c'est-à-dire qu'il n'est pas d'usage) », p. 525

La Reine Fantasque

« Mais voici ce qu'il y eut de plus singulier dans toute cette aventure. », p. 1186

Tanzaï et Néadarné

« (sans qu'ils sussent bien pourquoi) », p. 275

« (c'est ainsi que s'appelait la Princesse) », p. 281

« Suivant ce raisonnement, qui pourrait être de moitié plus court. », p. 387

1.2 Métalepses spectaculaire***Acajou et Zirphile***

« L'esprit ne vaut pas toujours autant qu'on le prise, l'amour est un bon précepteur, la providence fait bien ce qu'elle fait; c'est le but moral de ce conte: il est bon d'en avertir le lecteur, de peur qu'il ne s'y méprenne. Les esprits bornés ne se doutent jamais de l'intention d'un auteur, ceux qui sont trop vifs l'exagèrent; mais ni les uns ni les autres n'aiment les réflexions: c'est pourquoi j'entre en matière. », p. 51

« **D'un coup de baguette, elle lui bâtit un palais enchanté** que je prie le lecteur d'imaginer à son goût, et dont je lui épargne la description, de peur de l'ennuyer; mais ce que je suis obligé de lui dire, parce qu'il n'est pas obligé de le deviner », p. 54

« il [Acajou] faisait quelquefois une assez sottre figure comme il est aisé de le voir dans l'estampe. », p.63

« Le lecteur attentif se rappelle sans doute que les lunettes de la fée servaient à raccourcir la vue », p.95

Angola

« Ceux qui liront cette histoire plaindront à juste titre le prince d'être tombé entre les mains de ces impertinents ; ils seront étonnés avec raison de la prodigieuse différence de la conduite des maîtres de ce temps-là avec celle de nos maîtres d'aujourd'hui, qui passent avec justice pour les premiers hommes du monde, et dont la vigilance, l'application, et surtout la modestie, ne laissent rien à désirer pour l'éducation de la jeunesse ; mais enfin la nature a dépéri par tant d'endroits qu'il faut bien qu'elle gagne de quelque côté. », p. 390

« Ce serait ici le lieu de m'étendre *impitoyablement* sur leur description, de promener le lecteur dans des parterres, des bosquets, des labyrinthes ornés de jets

d'eau les plus rares et des statues des plus grand maîtres, et cent mille autres minuties de cette nature, qui ne serviraient qu'à *le mener au supplice* par le chemin le plus long. Je me contenterai de dire que c'étaient *des jardins de romans* ; si cette idée ne suffit pas pour les imaginations stériles, ces sortes de gens n'ont qu'à ouvrir le premier de ces livres qui se rencontrera sous leur main, ils y trouveront de ces descriptions que je leur défie de lire sans *expirer d'angoisse* à moitié chemin. Pour moi je leur épargne une aussi rude épreuve. », p. 396

Le Bélier

« Mais, laissons-là pour un moment
les vains projets que le géant
se mettoit dans la fantaisie,
au profit de son confident.
Nous ferions même sagement,
si nous quittions la poésie,
mais le moyen d' abandonner Alie
au fort de son accablement ? », p.17-18

« Elle a besoin de votre lime,
vous m'imposez la dure loi
d'un trop long conte que je rime,
n'aurez-vous point pitié de moi ?
Non, je connois votre injustice,
votre cœur est un vrai rocher
qui ne se laisse point toucher,
ni du plus assidu service,
ni du plus violent supplice ;
il ne faut rien pour vous fâcher,
et vous voulez que je finisse.
Mais changeons de stile, il est tems
que votre oreille se repose,
et que les vulgaires accens
qui chantoient les événemens,
fassent place à la simple prose. », p.30-31

« Un lecteur qui le souffre à peine,
s'endort sur ses pas chancelans,
et quels que soient leurs ornemens
dans un récit de longue haleine,
les vers sont toujours ennuyans.
Chez l'importune poésie
d'un conte on ne voit point la fin ;
car, quoiqu' elle marche à grand train,
à chaque moment elle oublie
ou ses lecteurs ou son dessein ;
et sans se douter qu' elle ennuie,

elle va l'hyperbole en main,
 orner un palais, un jardin,
 ou relever en broderie
 tout ce qu'elle trouve en chemin. Cela étant, comme j'ai l'honneur de vous le dire,
 je vais, mademoiselle, en langage de véritable conte, tâcher de vous endormir par
 la fin de celui-ci. L'on vous a menti de sept ou huit cent lieues, tant pour la rareté
 du fait que pour la commodité des rimes », p. 31-32

« Tandis que ces choses se passaient au dedans du château, il faut un peu voir ce
 que les assiégeans faisoient au dehors. On vous a bien fait du bruit de l'appareil de
 leur attaque, et des allarmes d' Alie quand elle les vit venir à l' assaut : mais il ne
 faut pas, s' il vous plaît, vous arrêter à tout cela, ce sont des voisins de la poésie
 qui ne savent point parler autrement. Il est bien vrai que l' amoureux Moulineau
 avoit allumé quelque paille au pié du mur d' où sa maîtresse l' avoit tant offensé, et
 cela dans l' espoir de s' en vanger en l' étouffant : mais il est plus vrai encore qu' il
 avoit tourné le dos pour fuir dès qu' il eut aperçu cette espece d' inondation subite
 que le druide répandit autour de son château ; il est vrai cependant qu' il avoit
 repris courage à la vûe du pont que son béliet jetta sur ce petit torrent, et si je ne
 me trompe, nous les avons laissés l' un et l' autre sur ce pont, dans le tems que le
 géant faisoit tant de menaces. » p.65-66

« à la cour, voyons un peu ce qu' étoit devenu le prince et la princesse. Tandis que
 tout cela se passoit Le béliet ayant heureusement pour les lecteurs aussi bien que
 pour le géant, mis fin à son récit, il fut question de dépêcher le héraut d' armes
 vers le druide et sa fille. », p. 162

Le Canapé couleur de feu

« A propos d'aubaine de cette espece, il faut que je vous fasse part de l'entretien
 d'un Doyen de Chapitre avec une jeune personne dont il eut les prémices. », p. 49-
 50

« comme vous allez voir. », p. 92

Le Grelot

« je jouerois *un tour de Page* au Lecteur, si je lui laissois deviner, mais c'est assez
 ménager sa surprise, & je vais la nommer. » (non paginé)

« **on la lut**, le méritoit-elle? Vous le verrez. » (non paginé)

« Pour le bonheur d'Aloës, & la satisfaction du lecteur, la Fée devoit le pouvoir,
 elle le put. », p. 41

« Le Confident n'eut pas le tems d'écrire un mot à Mélize, & d'entreprendre ce
 voyage désagréable, dont je ferai grace au Lecteur. », p. 58

« En vérité il est bien affreux qu'un historien soit assujetti *aux plus petits & aux plus misérable détails*. On voudra sans doute savoir pourquoi Mélize s'étoit trouvée dans les Etats de Choexahouly, parce qu'elle y fut conduite, & comment? Je ne le sçait point, mais je le devine. Elle avoit fui, (comme je l'ai dit à la fin de la premiere partie) après avoir vû Zoïra, qu'elle prenoit pour son séducteur, & le Prince démasqué dans un Bal; Sémillant voulant toujours poursuivre en elle l'Amante de son ennemi, l'avoit, en qualité de génie, enlevé tout au moins dans un ballon attelé d'hirondelles & transporté dans le lieu où le Prince la retrouva. Voilà de ces choses que j'abandonnerois pour une épingle à l'imagination du Lecteur, ainsi que ce qui se passa jusqu'au sommeil de la Dame. », p. 74-75

« Ainsi le Lecteur suppléera d'imagination à la beauté de Vénus, les trésors de Plutus, les rivières de diamans, & les Palais enchantés. Tout cela va sans dire. », p. 100

Les Mille et une fadaïses

« Vous savez, comme moi, que les fées se trouvoient autrefois à la naissance de tous les enfans de condition; c'étoit une des prérogatives; c'étoit, si vous le voulez, une des charges de leur état, car l'emploi ne laissoit pas d'être pénible. Les enfans des grands ne naissent point privilégiés; elles se trouvoient là fort à propos pour rectifier la nature, pour douer de beauté ceux qui ne l'avoient pas, y ajouter des grâces qui en font le prix, pour réunir tous les talens qu'on a tant de peine à rassembler, pour y joindre la modestie qui est presque incompatible, enfin pour faire quantité de choses excellentes, et qu'on ne voit plus depuis qu'on s'est avisé, je ne sais pourquoi, de supprimer les fées. » p. 493-494

« Je vois, mesdames, que vous êtes impatientes de savoir quelle sorte d'ébat prenoit la fée Troisbosses dans le tuyau de la cheminée. », p. 496

« Je ne vous ai point encore dit quels étoient le pays et le peuple parmi lequel vivoient Rare et sa fille; j'y vais revenir par une petite digression. N'attendez pas de moi que je vous apprenne l'ère, l'hégire, le moment, l'aspect de leur naissance. Je suis mauvais chronologiste, et encore plus mauvais astronome. », p. 497-498

« (dont vous aurez dans doute trouvé que la haine se reposoit bien long-temps, mais c'étoit faute de puissance et non de mauvaise volonté.) », p. 502

« dieu que vous connoissez sans doute: et! Qui ne le connoîtroit mieux que vous, si ce n'est à qui vous le faites sentir? », p. 503

« c'est même sur ces entrefaites que le jeu de l'oie fut renouvelé des Grecs. Je ne puis m'empêcher de rapporter cette époque : on n'y avoit pas joué depuis le siège de Troie; jugez, mesdames, si cela devoit être amusant », p. 508

« (Vous voyez qu'il est quelque modestie dans le monde) », p. 509

« (Notez, mesdames, que la fée lui avoit fasciné les yeux: ce n'est là qu'un tour de gibecière) », p. 515

« Vous croiriez sans doute qu'il étoit bien difficile à rencontrer! Pas tant que vous l'imaginerez, mesdames: il est des règles sûres pour trouver les amans malheureux; il leur faut toujours des échos à qui parler; les voilà, dès-lors même nécessairement exilés de tout le plat pays. », p. 517

« Je crois qu'il seroit aussi inutile qu'ennuyeux de vous détailler les petites incommodités qu'il essuia, d'abord la rosée du matin, le chaud de l'après-midi, le serein, et quelquefois la pluie de la nuit. », p. 521

« Deux rois, de je ne sais quelle contrée, dont je ne dirai pas le nom (car je hais les anachronismes, et j'en ferois sûrement; je me connois); **deux rois**, dis-je, **se faisoient la guerre** sur je ne sais quel motif: il falloit bien qu'il en eût un; car on ne fait pas la guerre pour rien: je ne vois pas où seroit le mot pour rire. », p. 522-523

« Je pense ici, pour vous mettre plus au fait, devoir prendre d'un peu haut. L'abbé, en parlant ainsi, s'aperçut que les dames étoient un peu plus qu'assoupies; et, regardant la résolution de Brillandor comme un conseil pour lui, il sortit. Il ne tiendra qu'au lecteur de s'endormir aussi, si l'avis lui semble bon. », p. 535-536

« Comme Brillandor en étoit à cet endroit de ses aventures, il s'aperçut que Gracieux dormoit: il attendit quelque temps. Enfin, voyant qu'il ne s'éveilloit pas, n'osant par politesse le tirer de son sommeil, ne voulant pas conter à vide, il prit le parti de chercher à s'endormir de son côté », p. 538

« Gracieux s'endormit, pour la seconde fois, en cet endroit du récit de Brillandor. Le chevalier Lunatique se promit bien de s'adresser mieux à l'avenir pour conter ses aventures. Je crois que vous n'avez pas lieu d'être sensibles à son dépit. En effet, mesdames, qu'y perdez-vous? C'étoit un fou d'une espèce mélancolique qui n'a pas dû vous amuser. », p. 540

« par la suite, je vous débrouillerai le motif. », p. 540

« Ah! Mesdames, qu'il est doux de voir ce qu'on aime, quand on l'a cru perdu pour toujours! Ce n'est que dans ce seul cas que je voudrois être dans la place d'un amant. », p. 551

« Secret que je ne connois pas, que peut-être il me sied d'ignorer: ce qu'on m'en dit, c'est qu'il ne réveille pas toujours les belles, surtout quand elles veulent dormir. Je ne sais point, mesdames, ce que devinrent ces deux amant; ils furent heureux sans doute, au moins méritoient-ils de l'être. », p. 552

« Il ne me reste plus qu'à finir mon conte, en vous disant pourquoi l'aimable Riante se trouva au palais des fées. », p. 552

« Eh! Qui l'auroit aimée! Je vous prie. », p. 553

Tanzaï et Néadarné

« Tel est le malheur des héros dont on transmet l'histoire à la postérité. Le Lecteur les juge bien moins sur ce qu'ils ont pu faire dans le cas où ils paraissent à ses yeux, que sur ce qu'il pense qu'ils auraient dû faire. Il se met de sang-froid à leur place, et dépouillé des passions qui les animaient, les absout ou les condamne, suivant le succès de leurs entreprises, et n'examine point si les circonstances leur permettaient le temps de délibérer, ou si leurs mouvements leur laissaient seulement celui d'entrevoir la réflexion. Entre les personnes qui lisent, il en est peu qui discutent les faits avec jugement, et la plus grande partie de celles qui en sont capables, s'en acquittent souvent avec injustice. On ne manquera pas ici de raisonner, bien ou mal, sur Néadarné; quoi qu'on en dise, qu'elle ait crié trop tôt ou trop tard, il est sûr qu'elle a crié et que bien des femmes en pareille occasion s'en tiennent à la menace, ou ne l'effectuent que plus tard et plus bas que la Princesse. », p. 285-286

« Après cette exclamation de l'auteur chéchianien, que j'ai peut-être copiée mal à propos, il répète, ainsi que le Lecteur l'a pu voir dans le précédent chapitre, que le Prince emmena Néadarné. Il la déshabilla, à ce que dit l'histoire, plus promptement qu'il ne l'avait habillée le matin. », p. 303

« ce que le lecteur verra dans le chapitre qui suit, l'arrêta [Tanzaï]. », p. 319

« Alors la Taupe commença son histoire, ainsi qu'on le verra dans le Chapitre suivant. », p. 349

« Quand ils auraient poussé cette conversation, l'Historien est trop judicieux pour la donner tout entière au Lecteur. », p. 373

« Pendant le récit de Moustache qui, ainsi que le Lecteur l'a dû sentir, ne laissa pas d'être fort long, on avait traversé la forêt », p. 367

« [Note en bas de page]

*Ici Kiloho-ée se plaint, et le traducteur après lui, de ce que ce secret de Moustache ne se trouve pas dans ce Livre. Comme le Chinois proteste qu'il aurait voulu le donner à sa patrie, le traducteur, qui croit qu'il n'aurait pas été moins agréable à la France qu'à la Chine, assure ses lecteurs que c'est à son grand regret qu'elle en est privée ; il les supplie de ne point imputer la perte de ce secret à sa négligence, et il croit devoir les assurer, qu'après de longues expériences, il a été obligé de traiter de fabuleux tout ce qui se dit sur cet article. », p. 376

« On verra dans les chapitres suivants s'il avait tort de s'alarmer. », p. 380

« On estime autant dans une histoire, des réflexions judicieuses, que des faits élégamment décrits. On a raison : si elles allongent le narré, elles prouvent la

sagacité de l'auteur. En suivant ce principe, on peut se croire permis de réfléchir ici sur la situation de Néadarné. Toute femme qui dira qu'à sa place elle n'aurait point eu d'inquiétude, ou sera une hypocrite, ou une de ces personnes à qui il n'appartient pas de connaître les risques de l'occasion, et qui s'y sont toujours abandonnées sans réflexion (cette idée peut n'être pas claire, mais tant mieux pour le Lecteur : il aura le plaisir de l'interpréter à sa fantaisie). », p. 385-386

« Le Lecteur voudra bien (tant pour sa commodité, que pour celle de l'Auteur) sauter tout d'un coup du jardin dans la salle à manger, d'autant plus qu'il n'y peut rien perdre. », p. 389

« Quelqu'un croira sans doute à ce discours, que Néadarné ne faisait pas ce reproche au Génie sans qu'un peu de passion s'en mêlât. Kilocho-Éé a été prêt de le croire aussi ; cependant, comme il faut se garder d'interpréter trop promptement en mal des actions qui peuvent être innocentes, et que d'ailleurs on doit, avant que de prononcer sur une matière délicate, en envisager toutes les faces, il a cru, après une profonde réflexion, que Néadarné n'avait paru un peu jalouse que pour obtenir plus facilement Cormoran de Jonquille. Cette interprétation est vraisemblable, et le bonheur de trouver des conjectures aussi sensées n'arrive pas à tous les Commentateurs. Néadarné n'aimait pas assez Jonquille pour être jalouse d'un amour passé, et la tendresse qu'elle conservait pour Tanzaï, devait la laisser là-dessus dans la froideur que l'on a pour les choses indifférentes. », p. 390-391

« Il serait difficile de bien décrire l'opéra de l'Île Jonquille. Kilocho-Éé en quelques endroits se plaint de la sécheresse de l'Auteur japonais, qui, à son tour, médit du Chéchanien, ce qui suppose que sans parler des autres traducteurs, le Français se plaint de tous les trois, et que le Public se plaindra du dernier, et lui imputera, ou de s'être trop étendu sur des matières stériles, ou d'avoir passé trop légèrement sur des objets intéressants. Mais, à moins de manquer de sincérité, le traducteur peut-il donner des récits qu'il n'a pas trouvés, et s'il les imaginait dans les circonstances où ils pourraient être nécessaires, ne se sentiraient-ils pas du siècle où il vit, et pourrait-il, en se transportant même dans des temps aussi éloignés que sont ceux où ont vécu ses héros, rendre parfaitement des usages dont il ne reste plus aucune connaissance? Le devoir d'un traducteur fidèle n'est autre chose que de suivre littéralement son auteur, si ce n'est que lorsqu'il ne l'entend pas bien, il peut le périphraser, le commenter, l'ajuster. Le traducteur de ce livre avoue franchement, que n'entendant pas parfaitement son auteur, il lui a prêté autant de sottises pour le moins qu'il lui en aura épargnées ; qu'il est devenu long où le Chinois était court ; précis, où il ne l'était pas ; obscur, où il était clair ; railleur, où il était moral ; galant où il était philosophe, et que de toutes les fautes qu'il a faites, il n'en fait excuse, ni n'en demande pardon au Lecteur de quelque façon que ce puisse être, puisque le livre n'en serait pas meilleur, et que cet avilissement ne le rendrait pas plus estimable.

Toutes ces raisons, bonnes ou mauvaises, feront qu'on ne saura qu'imparfaitement ce que c'était que l'opéra dont il est ici question. À qui s'en prendre? Un historien imagine, quand il écrit, que la postérité sera au fait des usages qui règnent de son temps, et c'est ce qui fait qu'aujourd'hui on ne sait que par des conjectures, encore très hasardées, quelle était la façon de vivre particulièrement des Romains, et

qu'une chose de cette importance occupe mille savants, qui y emploient sans fruits leurs précieuses veilles. Après un exemple tel que celui-là, le traducteur doit être excusé, et s'il ne l'est pas, il ne s'en doit plus mettre en peine. S'il avait à rendre raison de toutes les impertinences qui sont dans ce livre, il ne finirait point.

Il est donc à propos qu'il dise, pour terminer ce long raisonnement, aussi ennuyeux pour lui que pour les lecteurs, que dans l'Île Jonquille, vulgairement le poème d'un opéra était ridicule [...] Ces faibles particularités que Kilocho-Éé nous a conservées de ce spectacle suffisent, à ce qu'on croit, pour en donner une idée et pour montrer aux lecteurs combien ces actrices étaient loin de la sagesse et du désintéressement qui sont aujourd'hui l'unique caractère des nôtres, et combien les poèmes de cette Île, et leurs agréments, perdraient auprès de ceux que l'on admire à présent. En cas qu'une si longue digression fit perdre le fil de l'histoire, on rappellera ici que Néadarné allait à l'opéra, qu'elle y était conduite par Jonquille, qu'il lui tenait des discours dont sa pudeur était alarmée, et qu'elle les écoutait avec patience, autant par politesse que par l'impossibilité de faire autrement. », p. 393-395

« On peut n'avancer rien de trop, quand on dira que cette dernière idée n'était pas celle qui occupait le moins Néadarné, et cela par des raisons qu'on trouverait ici, n'était qu'elles sont déjà dans un autre endroit de ce Livre. », p. 405

« Il n'a tenu qu'au Lecteur de remarquer qu'à mesure que Jonquille parlait, il s'avavançait sur le siège de Néadarné », p. 414

« Ici, faute d'une plus ample Chronique, finira une des plus extraordinaires Histoires que peut-être on se soit jamais avisé d'écrire. », p. 437

1.3 Métalepses comparatives

Acajou et Zirphile

« **Harpagine passait pour avoir plus d'esprit, parce qu'elle était plus méchante** : ces deux qualités se confondent encore aujourd'hui. » p. 52

« Ce furent les premières dragées qu'on y vit. Tout le monde en voulut avoir ; on se les envoyait en présent; chacun en portait sur soi dans de petites boîtes; on se les offrait par galanterie, et cet usage s'est conservé jusqu'aujourd'hui. Elles n'ont pas toutes la même vertu, mais les anciennes ne sont pas absolument perdues. », p. 57

« Voilà la première invention des lunettes; on les a depuis employées pour un usage tout opposé et c'est ainsi qu'on abuse de tout. Ce qui prouve cependant combien les lunettes nuisent à l'esprit, c'est de voir que de vieux surveillants sont tous les jours trompés par de jeunes amants sans expérience, et l'on ne peut s'en prendre qu'aux lunettes. », p.58

« ce qui donna occasion au proverbe: *Les grandes passions sont muettes.* », p. 61

« malheureusement, plus on cherche les [moyens de plaire], moins ont les trouve. », p.64

Angola

« Dans ce temps-là, il n'en allait pas comme à présent: les protections et les alliances puissantes rectifiaient et déterminaient les unions les plus bizarres; aujourd'hui cela paraîtrait monstrueux. », p. 381

« dans ce temps-là rien n'était *si ignoble* que d'avoir une bonne santé », p. 383

« (car ils [les gouverneurs] ne ressemblaient pas à ceux d'aujourd'hui) », p. 388

Le Bélier

« Depuis ce tems-là chaque belle
a suivie ce brillant modele,
mais nos modernes déités
héréditaires de ses beautés », p. 9-10

« les sorcieres de ce tems-là ne se laissoient pas brûler comme en ce tems-ci. », p.76-77

Les Mille et une fadaises

« Je ne parle pas des cœurs femelles; ils pouvoient être déjà susceptibles de jalousie, quoique, dans ces temps de simplicité, cette passion n'eût pas fait les progrès qu'elle a faits depuis. », p. 497

Tanzai et Néadarné

« (aussi ignoré à présent que la langue punique) », p. 275

« Dans ces temps-là, peut-être, on connaissait moins qu'aujourd'hui en amour, l'art de faire naître des désirs qu'on ne veut pas satisfaire; les femmes même ont bien pu ne le mettre en pratique que par nécessité, et les amants d'autrefois pouvaient n'avoir pas besoin d'un manège qui manque encore bien souvent sur ceux d'à présent. », p. 293

« Si le Prince avait voyagé, il aurait su que celles dont nos petits-maîtres sont si fiers, ressemblent souvent à la sienne. », p. 318

« on avance sans doute ceci témérairement, les femmes chéchianiennes ne ressemblent peut-être pas en fantaisies à celles du reste du monde. » p. 347

1.4 Métalespes digressive

Acajou et Zirphile

« La *postériomanie* est le tic commun des grands; ils aiment leur postérité, et ne se soucient point de leurs enfants. », p. 52

« Les caresses offertes réussissent rarement, et il est encore plus rare qu'on les offre, quand elles méritent d'être recherchées. » p.63

Angola

Note : Presque tout le chapitre XVI est métalectique dans le sens où il s'attarde à parler d'écrivains d'un temps qui est extérieur à la diégèse du conte de fées. Les références sont trop explicites pour ne pas sentir le passage à un autre niveau. De plus, le titre de ce chapitre "Qui ne sera pas entendu de tout le monde" signifie implicitement le deuxième niveau à rechercher dans ce passage. Un second niveau qui sort de la diégèse première.

« **Il vit les anciens romans, ces chaos de doucereuses fadaïses**, où on faisait l'amour en prenant ses grades, comme dans un cours de théologie ; où l'amant et la maîtresse *disputaient à l'envi d'ennui et d'absurdité*, et n'accordaient et ne recevaient des faveurs que *géométriquement et par date*. **Il se garda bien d'en ouvrir aucun.**

Il passa ensuite aux poètes, parmi lesquels il vit quelques génies brillants qui avaient élevé au plus haut point la gloire du siècle. Le nombre en était petit. Ils étaient entourés d'une infinité d'*insectes du Parnasse*, espèce de race singulière qui se croyait arrivée à l'immortalité à la faveur de quelques madrigaux ou de quelques ballades plates et doucereuses, fruit dégoûtant d'une imagination stérile, qui ne pouvaient flatter que les oreilles grossières d'un libraire assez sot pour se ruiner en les imprimant. **Il admira les beautés des premiers et se garda sagement de s'exposer à la lecture des autres.**

Il vint ensuite aux auteurs du siècle. Le champ était vaste et le choix difficile : le clinquant imitait si bien l'or qu'il pouvait mettre en défaut les gens les plus pénétrants et le plus sur leurs gardes. **D'abord il passa rapidement une foule d'écrivains à la grosse**, auteurs d'un tas de nouvelles plates, mal ourdies et sans intérêt. L'un faisait et distribuait des romans comme des gazettes (et on en faisait à peu près le même cas, ne savait ni imaginer, ni peindre, ni écrire ; son style sec et décharné se ressentait de l'abstinence de son *famélique* auteur. Il avait voulu rétablir sa réputation en donnant un livre dont le titre en avait imposé au public ; il avait d'abord eu de la vogue par le ton d'irrégion qui y régnait, qui flattait la jeunesse ; il mordait à *belles dents* les bonzes, mais sans esprit et sans délicatesse ; et s'il y avait pour le découvrir, et le dire avec cette finesse qui autorise la bonne

plaisanterie et qui ne va jamais jusqu'à la grossièreté de l'invective. Bientôt les connaisseurs, revenus de l'illusion, avaient méprisé cette *vile rapsodie* de contes sur les bonzes *dont on berce les petits enfants*, et qui ne pouvaient plaire que dans le pays que l'auteur avait choisi pour asile, où régnaient une licence effrénée et une insolence condamnable, qu'on décorait du nom de *liberté*. Ils avaient connu clairement que ce qu'il y avait de bon dans ce livre était pillé mot à mot d'un célèbre auteur du siècle passé, à qui la langue du pays avait des obligations essentielles, et qui dans ses autres ouvrages, avait répandu une façon de penser qu'il était trop dangereux d'analyser.

À côté étaient quelques ouvrages d'un auteur qui ne manquait pas d'imagination. Il trouvait des situations intéressantes qu'il ne savait point mettre en œuvre. Sa diction était négligée, il s'énonçait communément, ses expressions étaient triviales. En vain disait-il pour s'excuser que sa naissance le dispensait de châtier son style ; l'oubli dans lequel il était tombé devait lui faire connaître clairement qu'il n'y a point de raison assez forte pour autoriser un auteur à négliger de plaire au public.

Angola vit avec plaisir les ouvrages d'un autre auteur de beaucoup d'esprit. On lui reprochait même d'en mettre, pour ainsi dire, trop dans ses ouvrages, ou du moins de faire parler à l'esprit une langue inconnue. Son style, qui au premier coup d'œil se paraît d'une grande naïveté, paraissait, après réflexion, d'une affectation outrée. Il avait trouvé le moyen singulier de se rendre *guindé* et obscur avec les termes les plus clairs et les plus communs ; d'ailleurs affectant de représenter, pour être neuf, des images basses et triviales qui ne pouvaient intéresser que médiocrement. Au reste, il avait des talents supérieurs, et le théâtre lui avait de grandes obligations.

On y voyait aussi des ouvrages d'un auteur dont l'état ne s'accordait guère avec les productions de sa plume. Il était homme d'esprit ; son style était beau, noble et châtié : la tournure harmonieuse de ses phrases flattait l'oreille ; et quoiqu'il ne se fût pas également soutenu, ses ouvrages étaient estimés. On lui reprochait une imagination noire qui se plaisait à promener son lecteur dans les situations les plus funestes. On était saisi d'horreur, mais on le lisait dans l'impatience de voir hors de péril son héros, pour qui il trouvait le secret de vous intéresser.

Le prince trouva heureusement auprès de lui, et pour lui servir de correctif, les ouvrages charmants du premier auteur du siècle en ce genre. Cet homme, dans l'âge le plus tendre, avait connu le cœur et avait donné un ouvrage qui en développait les plus secrets ressorts. Un style noble, pur, aisé et orné de grâces inimitables, régnait dans ses écrits ; il peignait les mœurs du siècle avec un naturel qui n'appartenait qu'à lui. Il s'était égayé dans des tableaux un peu plus frappants ; il décrivait l'amour et ses situations les plus tendres avec une expression vraie qui portait à croire qu'il ne parlait que d'après l'expérience. Estimé des hommes pour la pureté de ses mœurs et la beauté de son génie, comment devait-il être regardé des femmes, et quelle est celle qui ne devait pas désirer de recevoir des leçons d'amour de la part d'un homme qui savait si bien en décrire les charmes ? Ses ouvrages, *marqués au bon coin*, étaient à l'abri des vicissitudes de la mode et des bizarreries d'un peuple inconstant.

Assez près de là, mais quelques degrés au-dessous, Angola trouva les écrits d'un homme à qui on ne pouvait refuser ni de l'esprit ne des talents. Il avait débuté par deux ouvrages, dont l'un avait réussi par son propre mérite, et l'autre,

malgré le superficiel qui y régnait, avait plu au public, quoiqu'il y fût traité fort cavalièrement, et que l'auteur témoignât se mettre assez peu en peine de son suffrage. Heureux s'il s'en fût tenu là, et que, pour mériter un titre dont il était décoré, il n'eût pas entrepris de *recrépir* une vieille histoire écrite déjà plusieurs fois, très peu intéressante aujourd'hui par l'éloignement des temps, et qui n'est qu'un *ramassis* de cent vieilles chroniques que tout le monde sait! D'ailleurs son style trop fleuri ne convient point à des événements trop graves pour être susceptibles d'enjouement et de légèreté.

[...]

il reconnut les ouvrages d'un homme dont l'état, qui semblait combattre son caractère, ne servait qu'à en augmenter le fiel. Cet homme, ou plutôt cette furie, abusant de l'esprit et écrivant sans sel et sans délicatesse, s'attachait comme une *sangsue* à tous les auteurs les plus célèbres. Ennemi du mérite, les noirs serpents de l'envie le déchiraient. Il faisait des *observations* sur tous les écrits, où régnaient en place d'une critique fine et délicate des invectives atroces, une plaisanterie basse et du plus mauvais genre. Tout dans cet ouvrage désignait *l'âme de boue* de son auteur, donnant perpétuellement dans le faux, et soutenant son sentiment avec une opiniâtreté classique, et des sophismes plats et rebattus, méprisé de tout le monde, sans être craint de personne. Il était regardé comme un chien hargneux et recevait souvent le même salaire. Au reste, homme sans mœurs et adonné aux crapules les plus détestables. Le seul avantage qu'il avait était que ses vices étaient de nature à n'en pouvoir faire mention. Il périssait comme il avait vécu ; sa fin était celle d'un homme sans mœurs et sans principes, et il n'emportait en mourant ni l'estime de l'honnête homme, ni les regrets du libertin.

Le prince se donna à peine le temps de lire quelques pages de ce *misérable* livre, que, connaissant l'indigne caractère de l'auteur, il le jeta loin de lui avec colère et le rendit à son premier sort, qui était d'être foulé aux pieds par tous ceux qui entraient dans cet appartement. », p. 444-448

Les Mille et une fadaïses

« Il n'y a pas de mal à cela; il seroit à souhaiter qu'il en arrivât autant à ces curieux, ces ennuyeux qu'on porte sur les épaules, qui s'acharnent, qui poursuivroient leur proie jusqu'au bout du monde; gens qui se livrent à tout, toujours disposés à s'informer, à blâmer à tort et à travers; à parler d'eux continuellement soit en bien, soit en mal, ce qui est égal; car c'est toujours la vanité qui les fait parler. », p. 542

Tanzaï et Néadarné

« Combien ne doit-on pas de prudes à la crainte de l'éclat! », p. 278

« On sait assez de quoi les femmes sont capables quand elles sont envie de s'enlever un amant, mais comme on n'a jamais vu un homme seul être l'objet des vœux et des adorations de douze femmes, et qu'il serait assez simple qu'on pût ne pas se faire une idée bien exacte de cette situation, on se croit obligé de dire qu'il y

avait douze fois plus de haine et de médisances entre elles qu'on n'en voit d'ordinaire, par conséquent, douze fois plus de minauderie, qui tournaient toutes au profit du Prince, que ce manège ne laissait pas d'amuser. », p. 280

« Les femmes se prennent souvent de passions violentes, sans trop savoir pourquoi, et communément, plus les objets qui les frappent sont ridicules, plus elles s'y attachent avec fureur. », p. 346

« Toute femme veut plaire, même sans vouloir faire aucun usage des désirs qu'elle fait naître ; quelque passion dont elle soit pénétrée, quelque délicatement qu'elle la sente, elle a toujours sa vanité à satisfaire, et comme c'est le besoin le plus pressé, il faut que l'amour y perde. », p. 381

« Il est rare qu'une femme du monde se trouve dans un cas dangereux pour elle, sans qu'elle le veuille ; sa vertu n'est jamais violentée par les circonstances, et quoique l'on ait entendu dire à plus d'une, qu'en donnant à son amant tel rendez-vous où elle succomba, elle ne l'aurait pas fait, si elle n'avait pas cru s'en tirer à son honneur, on devra toujours croire qu'elle ne doutait pas de ce qui arriverait ; et la preuve de cela, c'est qu'un homme à qui l'on aura donné un de ces innocents rendez-vous, n'a qu'à n'en point faire usage, pour être brouillé presque sans ressource avec la vertueuse beauté qui se sera renfermée avec lui. Les femmes ont pour sauver leur vertu bien des ressources; l'habitude où elles sont de voiler leurs mouvements, et ce principe de bienséance et d'orgueil qui les étouffe, notre timidité, notre respect pour elles, et presque toujours l'ignorance où nous sommes des idées qu'elles ont avec nous, et la crainte de leur déplaire, voilà ce qui fait ordinairement les forces de cette formidable vertu qui nous en impose. L'idée du plaisir un peu réfléchi surmonte infailliblement dans le cœur toutes les idées de préjugé. D'elle-même, une femme peut ne se pas arrêter aux images qui pourraient blesser sa pudeur, mais qu'un amant se présente, qu'il plaise, qu'est-ce alors pour elle que la vertu? Si elle combat encore, ce n'est pas pour la sauver, elle y perdrait trop. Mais il faut céder avec honneur, et mettre du grand dans sa faiblesse: en un mot, tomber décemment, et pourvoir s'excuser soi-même quand on réfléchit à son désordre. Peu de femmes tombent d'accord de cette vérité, mais cela n'empêche pas qu'elle ne soit constante. », p. 385-386

2. Métalepses conversationnelles

2.1 Métalepses de narrataires

Acajou et Zirphile

« Oh, parbleu, interrompit impatientement Acajou, je n'ai pas le temps d'entendre des contes. », p.90

Le Bélier

« Oh ! S'écria le géant, le voilà donc arrivé ce renard blanc ; j' en suis vraiment bien-aise, car je le croyois perdu depuis le tems que tu m' embarrasses l' esprit de toute autre chose, peut-être assez inutile. Eh bien ! Que firent-ils, après s'être bien regardés ? », p.95

« Ma foi, dit le géant, je m'y serois mépris tout comme lui ; d'où vient aussi que cette sottie grenouille ne lui disoit pas que c'étoit son autre peau ? Mais acheve ton conte, car franchement je commence à le trouver un peu long. », p.133-134

Histoire bavarde

« "Je ne sais guère, dit Agine, ce que veut dire cette phrase alambiquée." "Pour moi, dit Circé, je l'entends très bien et je connais nombre de femmes qui se consoleraient d'une erreur pareille à celle de Grossopède." "Voilà, reprit Agine, une espèce de petit commentaire qui n'éclaircit pas trop son texte." "C'est bien votre faute, répondit Fatine, et j'espère qu'on ne poussera pas l'explication plus loin, Agine y rêvera; continuez, s'il vous plaît, votre récit, Urgande." », p. 158-159

« Hé bien, à merveille, interrompit Circé en riant comme les autres, vous en voilà quitte : votre perte fut grande assurément ; mais Grossopède en fut-elle plus heureuse? Il n'y avait qu'à placer Cyparide chez quelque voluptueux Asiatique, il eût été fort bon à la garde de son sérail. », p. 162-163

« Que de mystères, dit Circé, jamais conteur ne fut si scrupuleux. », p. 163

« Je le connais, dit Circé, c'est le génie des faux dévots et des magistrats de province ; c'est à lui que nous devons l'heureuse invention des masques. », p. 164

Le Canapé couleur de feu

« Et que fit-on à la pauvre Jeanne, demanda le Procureur, pour l'expiation d'une semblable faute? », p.99

Le Grelot

« "Si jamais souper vint mal-à-propos, ce fut celui-là, dit le Militaire, je n'aime point que ces actions de cette nature soient interrompuës." "Le Financier confirma son jugement en disant." "Voilà par exemple ce que l'on peut appeler bien raisonner. Pourquoi ces *Faquins d'Auteurs* vous laissent-ils presque toujours... *Comme cela le bec dans l'eau?*" », p. 40

« "L'Abbé, dit l'Actrice, faites un peu taire cette femme, ses réflexions sentent l'humour." "A dire vrai, reprit le Financier, elle est un peu *bavarde*, mais ma foi

elle parle juste, d'où je conclus qu'elle ne parle pas trop, & ce n'est pas, je crois, mal conclure. Mais voyons la suite, il me tarde d'être au bout, car on dit communément *que le venin est à la queue.* » », p. 59-60

« *Cet et caetera*, dit l'Actrice, est meilleur que toute la description; on en convint de bonne foi, & l'Auteur en eût peut-être fait autant; mais revenons à notre Prince, on sera sans doute bien aise de sçavoir ce qu'il fit je voudrois déjà l'avoir dit. », p. 112

« Voilà, dit l'Actrice, une fin la plus singulière....." "& la plus sottise demande, ajouta le Financier; mais on verra, on verra la seconde Partie, & *comme on dits demain il fera jour.*" "On soupa, & l'on fut se coucher, l'Officier dans une chambre, l'Abbé dans l'autre, & je laisse à penser quelle fut celle de l'Actrice », p. 119

« "Ah! Parbleu! Cela n'est pas soutenable, dit le Financier, cet homme-là devoit bien prendre garde à lui, & user de quelque liqueur qui le mît en état de *finir d'affaire.*" "Vous n'ignorez pas que ce remède est souvent sans vertu », p. 23

« "Quoi, nous voilà encore resté en chemin, dit le Financier! Que me fait à moi que *les Lettres Péruviennes, celles d'Aza, & le Temple de Gnide* soient de bons livres? Tant mieux pour eux, & puis qui m'assurera que l'Auteur n'est pas un ignorant? Si je trouvois le contraire, moi, mon homme seroit bien sot." "Vous feriez le premier, répondit l'Actrice, *car ce sont des trésors.*" "Taisez-vous, Mademoiselle, quand je parle esprit. Et toi, l'Abbé, va au fait, je t'en prie." », p. 35-36

« L'Abbé, finissons ce Chapitre, dit *l'éternel gloseur*. Si l'Auteur donne dans le sentiment, nous sommes perdus. Ces trois gens-là sont fols; il n'y voit pas tant de raisons à faire, & Melize entre-nous est *une begueule*. Il falloit finir avec l'un ou l'autre. Pour moi je les aurois tirés au doigt mouillé », p. 45-46

« "A la bonne heure, dit le Financier, car je m'attends encore à bien de *doucereuses fadaïses.*" "Mais il semble, Monsieur, que vous preniez plaisir à avilir ce Livre, reprit le Militaire," "& sans doute, répondit *le massif critique*, je ne l'achette que pour cela; d'ailleurs s'il étoit bon, toutes les jolies femmes en feroient colporteuse. Et moi je vous dis que ce sera l'ouvrage d'un de ces beaux esprits de café, *bavard impitoyables, roquets du Parnasse*, qui aboyent de loin après tous ceux qui pourroient les écraser. Ah, ah ! Je dis souvent de jolies choses au moins, tel que vous me voyez; *pus fin que moi n'est pas bête.*" », p. 56

« Vous défendrez encore votre Auteur, dit le Financier en étendant ses bras & en bâillant. Un bouquet enchanté, trente-six mille caractères, une femme vertueuse, *voilà des visions pitoyables* », p. 64

« Voilà de ces réflexions à propos de botte, dit le Financier, que cela lui fait-il & à nous aussi, & que diront les méchants les veut-il faire taire, qu'il se taise le

premier; l'Abbé, voyons vite Mélize, fais-lui arracher le Grelot, & finissons. Le Lecteur reprit », p. 69

« A d'autres, dit le Financier, ce n'est pas à moi qu'on dira qu'un Génie & une femme peuvent tenir dans un ballon ; car quand le Diable y feroit, un Génie seul doit être plus gros que moi. » p. 75

« "Quoi, dit le Financier, le Sot tient Mélize sur le banc, il s'amuse à mille niaiseries, & il ne...." L'Actrice lui mit la main sur la bouche, & ce geste fut admiré en une Fille d'Opéra. » p. 91

La Reine Fantastique

« Mais voici ce qu'il y eut de plus singulier dans toute cette aventure. », p. 1186

« Je te vois venir, dit aussi-tôt le Druide, tu voudrais me donner insensiblement le rôle de Schahbahan, et me faire demander s'il y a aussi un Vaugirard aux Indes comme un Madrid au bois de Boulogne, un Opéra dans Paris, et un Philosophe à la Cour. Mais poursuis ta rapsodie et ne me tens plus de ces pièges; car n'étant ni marié ni Sultan, ce n'est pas la peine d'être un sot », p. 1188

2.2 Métalespes entre narrateur et de narrataires

Le Bélier

« Bélier, mon ami, dit alors le géant, qu' est-ce que tous ces couteaux et ces gaines font à ces gens de Lombardie dont tu me parlois tantôt ? » p. 77

« Si votre grandeur veut se donner un moment de patience, reprit le bélier, elle va le savoir. », p. 77

« “C'est bien fait, dit le géant, car tu commençois à me lenterner l'esprit par toutes ces tracasseries et ces changemens d'humeur ; et puis pourquoi faire tant de bruit pour la perte de ces deux marmousets ? Car je m'imagine que ce prince étoit quelque petit impertinent comme ce freluquet de Noisy. Oh ! Que j'aurois de plaisir à lui fendre l'estomac et à lui arracher le coeur si je le trouvois. Mais le crapaud, sans doute, est allé si loin depuis l'affront qu' il me fit et sa trahison, qu'on ne sait ce qu'il est devenu. Ce qui me console est, que tu me promets de me le faire voir quelque jour” “oui, je vous le promets, dit le bélier, qui reprit ainsi son histoire” » p.90-91

« “Nous l'y laisserons, s'il vous plaît, pour retourner au prince son frere.” “Si cela est, dit le seigneur Moulineau, je compte que je ne la reverrai plus, ni son renard blanc, car tu ne fais que tarabuster mon attention d'un endroit à un autre. N'y auroit-il pas moyen de finir ce qui les regarde avant que d'aller courir après une autre aventure ?” » p.97

« Cela ne se peut, répondit le bélier : mais il n'y a rien de si aisé que de finir ici le conte pour peu qu' il vous ennuye. », p.97

« il étoit à peu près dans la posture où l' amoureux prince de Noisy se mettoit tous les jours pour regarder le château du druide depuis la première rencontre qu'il fit de sa fille. Le géant qui commençoit à s'endormir, s'éveillant à cet endroit », p.100

« quoi, s'écria-t-il, cette maudite marionnette après avoir eu l'insolence de m'offenser, aime encore Alie. Tiens, bélier mon ami, si jamais il revient, je le veux écorcher tout vif, remplir sa peau de paille, et l'envoyer à sa maîtresse. », p.100

« non, non, s'écria le géant, je n'en veux pas entendre parler, je suis si sou de gaines que je n'en puis plus. Je n'ai donc plus rien à vous apprendre, lui dit le bélier, car vous savez comme tous les contes finissent. Eh ! Que sai-je comme celui-ci finira, reprit le géant, acheve-le donc, et acheve-le promptement. », p.161

Histoire bavarde

Note : Il manque quelques métalepses. Toutefois, elles sont en tous points semblables à celles mentionnées.

« "Au reste je demande grâce pour toutes les réflexions bonnes ou mauvaise qui ne manqueront pas de m'échapper. Je viens de lire quelques ouvrages modernes ; on y disserte à tout propos, et je crains que cela ne m'ait gâté l'esprit." "Qu'appellez-vous gâté? Interrompit Circé; je suis une liseuse aussi et je ne vois pas qu'on puisse mieux faire que d'imiter ce ton dissertateur. C'est communément là le bon de nos brochures." "Oui, dit Agine, parce que les faits en sont détestables, parce qu'on a plus de bavardage que d'imagination, parce que cela a un air de morale ; mais entre nous, dites-moi, continua-t-elle, qu'est-ce qu'il y a de si aisé à traiter que cette morale? Et qui est-ce qui n'a pas son petit recueil de maximes toutes prêtes à figurer partout?" "Agine se venge, interrompit Fatine, de ce qu'elle ne nous a pas entendues tout à l'heure ; elle nous cherche querelle ; mais ne laissez pas de poursuivre, Urgande, et de moraliser, chemin faisant, autant qu'il vous plaira. Nous vous aiderons même, car il faut s'interrompre quelquefois, quelque intéressante que soit une histoire..." "Oh! Celle-ci, dit Urgande, n'est pas d'un intérêt bien vif, bien lié ; ne vous attendez pas à être attendries." "Hé ! Fi donc, reprit Fatine, qui est-ce qui veut s'attendrir à l'histoire d'un autre? C'est de l'intérêt d'esprit que nous attendons, et non pas de celui du cœur. Machine usée que celle qui porte à l'attendrissement : les plus sots réussissent à s'en servir ; si j'étais un peu méchante, je vous en donnerais de beaux exemples ; mais revenons au sommeil du berger." » p. 159-160

« "Je vous entends, dit une des quatre fées, vous l'encourageâtes?" "Hélas oui, répondit Urgande, mais admirez combien j'ai biaisé pour dire ce mot, qu'il fallait nécessairement prononcer. Pour convenir d'une faiblesse qui m'est personnelle, ma fureur de disserter va faire le procès à tout mon Sexe." "Je ne vois point de

procès à cela, interrompit Circé ; ce que vous venez de dire est la règle générale ; nous n'avons ici aucune raison de dissimuler ; ce sont nos droits d'être faibles, et nous en usons." » p. 161

« "Je vous avoue que voici de terribles choses à vous dire ; j'ai peut-être mal fait de m'embarquer dans ce récit, et la crainte de vous présenter des images trop vraies..." "est une sottise, dit Fatine, vous finirez, s'il vous plaît. On a la bonté de s'intéresser à vos plaisirs, de trembler pour vous à l'arrivée de votre ennemie, et nous ne saurons pas de quelle manière elle s'est vengée?" "Fatine a raison ajouta Circé ; avec un peu d'art on dit tout aujourd'hui. N'est-on pas convenu de ne rougir que des mots? Que nous importent donc les idées?" "Mais, interrompit Urgande, c'est cet art que je crains de ne pas posséder assez." "Vous avez tant lu d'ouvrages modernes, reprit Fatine ; ne vous auraient-ils donné que le talents des réflexions? Est-il donc si difficile d'attraper cette décence, cette honnêteté qui voile tout et qui fait le charme de *Tanzai*, de *Zulmis* et de mille autres ouvrages de ce mérite? Il n'y a qu'une prude qui puisse faire la moindre chicane à leurs auteurs." "Je me rends, dit Urgande, vous avez devant les yeux ce tableau qui dut augmenter le dépit de ma rivale" » , p. 162

« "Eh, mais justement, interrompit Agine, voilà le meuble complet, il faut en convenir ; Grossopède est une grande extravagante! Voyons à quoi cela nous conduira." "Ma foi, ajouta Fatine, j'aimerais bien mieux qu'on transformât mon amant de cette sorte qu'en tout autre meuble ; je prévois du moins quelques espèces de consolation." "Vous prévoyez mal, dit Urgande." "Comment, dit Fatine, ce sera donc votre faute? Parbleu, si j'eusse été à votre place..." "Écoutez jusqu'au bout, reprit Urgande." » p. 163

« "Ne nous y voilà-t-il pas, dit Fatine ; à quoi lui pouvaient servir ces regards? Vous perdiez là votre temps, la pitié seule autant que votre consolation aurait dû vous engager..." "Que vous êtes vive, reprit Urgande ; ne convenait-il pas que je fusse affligée du moins quelques jours? Mes pleurs étaient-ils compatibles avec cette consolation qui vous tient si fort à cœur?" "Il n'y a point de réponse à cela, dit Argine ; j'aurais aussi versé des larmes ; cependant, comme vous n'aviez pas pour Cyparide un de ces forts attachements qui éternisent les douleurs, vous pouviez, ce me semble, abréger votre tristesse." "C'est aussi ce que je fis, répondit Urgande, et je conçus bientôt l'idée..." "Je savais bien que vous y viendriez, interrompit Fatine ; ne pouvant pas désenchanter Cyparide, vous n'aviez rien de mieux à faire? Eh bien, convenez-en donc, un peu d'imagination vous servit à merveille..." "Rien de tout cela, répondit Urgande." "Comment, s'écria Fatine, avez-vous dessein de nous tromper? Voulez-vous nous faire croire que vous fûtes assez sotte pour..." » , p. 163-164

« "Oh, vous m'avouerez entre nous, dit Fatine, que notre bon souverain ne sait souvent ce qu'il fait. À son âge, le Destin devrait-il penser à de pareilles bagatelles? Comment veut-il se faire respecter des hommes? Il joue avec eux comme un enfant." "Voilà, par exemple, une réflexion, dit Urgande, que j'aurais tout aussi bien faite que vous. Je n'aime pas qu'on me prévienne." "Je ne dirai plus mots" » , p. 165

Chapitre V (au complet)

« "Pour Hespérie, interrompit Circé." "Cela s'entend, ajouta Fatine ; laissez la poursuivre." "Fatine a raison, dit Agine, il faut n'être guère sensible au sort du pauvre Cyparide, pour nous détourner du plaisir de le voir reprendre son premier être." "À d'autres s'écria Fatine ; comment, ma chère! Vous croyez qu'Hespérie..." "Et pourquoi ne le croirais-je pas? Répondit Agine. Tout semble me le permettre ; ne nous a-t-on pas dit que cette fille ne connaissait ni cœur, ni sentiments?" "Oui, reprit Urgande, on vous a dit qu'elle s'en vantait." "Il n'en était donc rien? Reprit Agine. Mais voyez ce que c'est à qui se fier désormais? Une fille qui prend toutes les peines du monde pour jouer la vertu, pour se tromper elle-même, quelle perfidie! Quelle sottise! Car enfin, pourquoi n'être pas d'accord avec son cœur, pourquoi ne pas écouter Nérïma? On se lasse de son innocence, on la quitte et tandis qu'on pourrait l'échanger contre un bien aussi rare que solide, on va s'en dédommager par des chimères apparemment..." "Oh! Chimère par rapport à vous tant qu'il vous plaira, dit Fatine, mais quand on est aussi persuadé qu'on doit l'être, que l'imagination seule met le prix à tout ce que nous appelons biens, commodités, plaisirs, on peut concevoir la singularité d'Hespérie." "Oh, pour vous, dit Agine, vous concevez tout." "Sans doute, répondit Fatine, parce que je ne juge de rien, sur quatre ou cinq petites règles générales que l'on veut appliquer à tout, et qui sans cesse se trouvent en contradiction avec les faits. La bonne façon de tout concevoir, c'est de ne s'attendre à rien, de croire que tout est conséquent, que tout est relatif..." "Êtes-vous folle, interrompit Agine, quel jargon!" "Je crois pourtant, dit Circé, que cela voudrait être philosophique." "Pour moi, dit Urgande, je suis sûre que cela est très impoli, très inconsideré, pour ne rien dire de plus. On me fait conter, et l'on m'arrête au milieu de ma narration pour disserter sur une chose encore incertaine. Car enfin, Agine, qui vous a dit qu'Hespérie ait joué la vertu?" "Qui me l'a dit? Répondit-elle, mais c'est vous, je pense. Comment me serais-je trompée? Hespérie aurait-elle désenchanté Cyparide? En vérité je le voudrais, nous lui devrions une belle réparation ; mais cet exemple-là ferait honneur à notre Sexe ; il y a si longtemps que de mauvais plaisants nous insultent, qu'il faudrait une bonne fois leur fermer la bouche en leur montrant une femme raisonnable, une femme comme ils ne supposent point qu'il en ait..." p. 168 "Bon, ne voyez-vous pas, interrompit Fatine, qu'Urgande veut se moquer de vous? N'avez-vous pas jugé d'Hespérie sur le portrait qu'on vous en a fait? La vertu s'annonce-t-elle avec tant d'ostensions? Bien loin de compter trop sur ses forces, elle s'est sans cesse dans une défiance timide et raisonnable. Que penseriez vous d'un brave qui vous entretiendrait sans relâche de ses exploits, et qui ne concevrait pas comment l'image de la mort peut, dans de certaines circonstances, se peindre assez fortement dans le cœur le plus fier pour l'effrayer un instant?" "J'ose croire, reprit Urgande avec impatience, que vous allez en rester là l'une et l'autre." "Volontiers, dit Fatine, revenez à votre épreuve." » p. 167-168

« "Comment, interrompit Agine, vous fûtes assez maîtresse de vous-même pour ne pas éclater en injures?" "Je me serais moins vengée, répondit Urgande, laissez-moi poursuivre." » p. 169

« "Urgande veut aussi nous plaisanter, dit Argine." "Eh, mais en vérité, reprit Circé, je crois qu'elle a raison : vous ne m'avez point parue indifférente au tableau qu'elle vient de nous faire ; et je conviens pour ma part de l'intérêt qu'elle m'a

forcée d'y prendre." "A merveille, dit Urgande, voilà l'aveu qu'il faut faire en pareil cas ; et je n'ai pas senti moins d'émotion que vous trois : pourquoi voudriez-vous nous en défendre? Les mots ont nécessairement sur nous une puissance relative à l'idée qui y est attachée. Souvent le choix heureux qu'on peut en faire, l'art aimable de les lier avec cette harmonie qu'on ne définit point, leur donnent une force équivalente ou supérieure à la chose même ; et cet art ne saurait mieux se comparer qu'à notre imagination qui, selon les degrés de sa chaleur, nous peint souvent le plaisir au-dessus de ce qu'il est véritablement." "Grâce à la comparaison, dit Agine, je commence à voir plus clair dans cette longue phrase." "Et moi, dit Circé, c'est à la comparaison que je me perds." "Vous avez toujours deux raisons, reprit Fatine, mais abrégeons cet écart ; en général, mes Dames, il est plus poli de se deviner que de se contredire. Urgande, je vous en conjure, revenez à votre scène." », p. 170

« "Oh, je vous approuve très fort, dit Circé, je voudrais de bon cœur que toutes les prudes fussent ainsi démasquées. Ce qui m'amuse surtout, c'est de songer que la vue de pareils meubles a dû effrayer longtemps ces sept petites personnes. Mais dites-moi, ajouta-t-elle, qu'allez-vous donc devenir, ma chère Urgande? Le pauvre Cyparide ne vous sera donc point rendu? Car j'imagine que vous renonçâtes à ce moyen de le désenchanter." "Et vous fîtes en femme sage et raisonnable, dit Fatine, si le grave Tortefe n'avait que ce beau secret..." Heureusement, répondit Urgande, il me parla différemment la seconde fois, comme vous allez voir." », p. 173-174

« "Vous m'étonnez, dit Agine, est-ce que le destin change de volonté?" "Vous m'étonnez vous-même, répondit Urgande, est-ce qu'il n'en change pas? Ets-ce que la perversité des hommes ne le force pas à leur remettre de temps en temps à autre quelque chose de ses droits, à ne vouloir plus ce qu'il a d'abord voulu? C'est notre faute que cette variation-là ; mais vous allez me jeter dans une dissertation aussi déplacée qu'épineuse. D'ailleurs ceux qui sont nés pour obéir, n'ont pas droit de juger leur Souverain." "Voilà qui est entendu, dit Agine, je me soumets à tout." "Sur ce pied, dit Urgande, je reviens à Tortefe." », p. 174

« "Savez-vous bien, reprit Circé, que tout ce que nous disons là vaut bien les portraits que vous alliez nous faire, car nous devinons tout le ridicule et toute l'étendue des sottises que vous vîtes de votre place : il n'y a qu'à supposer une certaine mesure de dérèglement dans un pays pour voir les différentes formes que lui font prendre les hommes ; cela est aperçu d'un coup d'œil." "Un moment s'il vous plaît, répondit Agine ; chacun est ici pour soi ; et les portraits d'Urgande m'amuse assez pour que j'en exige d'autres. Tout ce que je lui permets en faveur de votre immense pénétration, c'est d'en abréger le nombre." "Allons, dit Urgande, Agine est raisonnable, il faut lui obéir ; d'ailleurs, Circé, examinez-vous bien sur cette matière ; je risque moins de vous déplaire en excédant votre curiosité, que je ne risque de fâcher Agine en me refusant à la sienne." » p. 183

Le Canapé couleur de feu

« "Est-il possible, interrompit le Procureur que gens de cette robe fréquentent de semblables endroits?" "Eh! Pourquoi non, reprit le Chevalier? L'affublement apostolique est-il un préservatif contre l'incontinence? Si vous le croyez, que vous êtes dans l'erreur! Mettez-vous en tête que la plûpart de ceux qui embrassent cet état, n'ont en vuë que de se procurer une vie tranquille & voluptueuse exempts de tous les embarras de ce monde, ils n'en connoissent que les plaisirs & c'est pour le les assurer, qu'ils se font imposés la loi du célibat. A leur habit évangélique, toutes les portes sont ouvertes: ils s'insinuent adroitement dans le sein des familles, & s'en rendent tôt ou tard les maîtres; de pauvre maris se voient contraints, pour entretenir la paix dan le ménage, d'inviter les caffarts à boire leur vin; heureux encore si on les en quitte à si bon marché. Mais tandis qu'ils sont occupés du soin de leurs affaires, que n'ont-ils point à redouter des manœuvres de ces pieux faineants." "Sy sy, s'écria la Procureuse, j'aimerois mieux recevoir chez moi le Régiment des Gardes, qu'un homme d'Eglise." "Ma mie, dit le Procureur, ne voïons ni les uns, ni les autres, ce sont de mauvaises connoissances." "Oh! Mon fils, ce que j'en dis, n'est que pour vous prouver combien je suis éloignée d'avoir de liaison avec aucun membre du Clergé." "Il ne faut jurer de rien, répondit Commode, si vous aviez connu celui qui me remua de si bonne grace, vous auriez eu bien de la peine à lui refuser votre estime: au moins suis-je très persuadé qu'il n'y a point de femmes à la Cour qui ne lui ayent accordé de leur faveur & vous conviendrez qu'elles y sont connoisseuses en mérite, autant & plus qu'ici." » p. 45-48

« "C'étoit donc un homme bien rare, dit le Procureur d'un ton de convoitise?" "Rare au point, que si j'avois eu souvent affaire à gens aussi déterminés, je n'y aurois jamais résister, eussai-je été de fer: & j'avoue à sa gloire, que pendant plusieurs assemblées du Clergé, où j'ai eu l'honneur d'être exercé par tous les gros Abbés & Monseigneurs du Monde, je n'en ai jamais trouvé de si francs sur l'article, par même chez Messieurs du grand Couvent." "Quoy? s'écria le Procureur, vous aviez la pratique des Cordelier?" "Qu'y a-t-il d'extraordinaire à cela? Nous avons celle de tous les Ordres Réguliers & Séculiers de la Ville; & bien nous en prenoit; car les gens du bel air nous escroquoient si fréquemment que nous aurions été contraints mille fois à fermer boutique, sans les secours quotidiens dont l'Eglise nous gratifioit. Aussi le Sarcerdoce étoit-il toujours servi par préférence aux autres états. Dès qu'il se presentoit un pucelage à dénicher, c'étoit un Prêlat, ou quelque Prieur bien renté qu'on accommodoit. », p. 48-50

« "Voilà bien du préambule pour dépuceler une fille, interrompit le Procureur." "En ces fortes de rencontres, répondit le Chevalier, il est quelques-fois essentiel de préambuler, souvent on ne recule que pour mieux sauter. D'ailleurs quoique l'on soit d'Eglise, ne vous imaginez pas que l'on en vaille davantage; si cela étoit, chacun voudroit en être; le métier est déjà si bon par lui-même; & puis quand le Sacerdoce communiquerait les facultés prolifiques, ne faut-il pas que toute chose prenne fin? Un chef de Chapitre n'est point censé ordinairement un jeune Clerc. Cependant donnez-vous patience, & vous verrez qu'il ne s'en tint pas à son Prône." » p. 53-54

« "Cela n'est guère charitable, dit la procureuse. », p. 84

« "Oh! Parbleu, interrompit le Procureur, puisque vous avez été chez des convulsionnaires, vous voudrez bien nous apprendre ce que font au juste ces gens-là ; on en dit des choses si merveilleuses!" "Merveilleuses pour les sots, répondit Commode, car les personnes éclairées & impartiales, ne seront jamais dupes de leurs friponneries. C'est une espèce d'enthousiastes ou de fous, comme il vous plaira, détachés d'une secte à laquelle il étoit difficile autrefois de refuser son estime, mais qui s'est dégradée par de mauvaises parades qu'elle fit représenter, il y a quelques années, dans un lieu saint, & s'est rendue chez les honnêtes gens aussi méprisable que son antagoniste." » p.86-87

« "Mais, demanda la Procureuse: Quels avantages prétendent-ils tirer de toutes ces folies?" "Ceux d'en imposer au peuple crédule, de gagner sa confiance & de se rendre dans la suite, s'ils est possible, un parti considerable. L'honneur d'être à la tête d'une Secte pour ces sortes de gens affublés de noir, n'est pas moins flatteur & délicieux que celui d'avoir le commandement général d'une armée. La vaine gloire & l'ostentation sont les mêmes dans le cœur de tous les hommes; elles ne font que changer d'objets selon les diverses profession qu'ils embrassent." "Vous n'avez donc rien trouvé, poursuivit la Procureuse, de fort extraordinaire dans ce que font ces sortes de bateleurs?" Non, en verité, repliqua Commode, leurs plus beaux tours de force, d'adresse & d'équilibre, ne valent pas, à beaucoup pres, ceux de la Troupe des sieurs Colin & Restier, & je puis vous assurer, que le premier Convulsionnaire du monde d'est pas digne d'être mis en parallele avec le dernier Sauteur de la Foire." "Songez-vous, dit le Procureur, que vous offenser une infinité d'honnête gens par un parallele aussi inégal?" "Il ne l'est pas tant que vous le croyez, répartit le Chevalier; s'il y a des personnes d'un rang distingué qui se mêlent de convulsionner, on peut vous en citer qui dansent sur la corde, voltigent, marchent sur les mains & hazardent le saut périlleux sur des matelats : Jamais les Seigneurs n'on eu tant d'émulation qu'aujourd'hui pour tous les exercices, excepté pour ceux qui conviennent à leur état." "Cela est bien louable, reprit le Procureur." "Au moins, continua Commode, tout le mal qui peut arriver d'un goût si extravagant, c'est de se casser la cour ; & dans la société quelques cours de plus ou de moins ne sont pas une affaire. Mais, morbleu, s'étudier à gâter la cervelle du pauvre monde par de sacrilege histrionades, c'est ce que je ne puis digérer; & si j'en étois cru...." "Vous n'êtes point l'Apôtre des Convulsionnaires, interrompit la Procureuse." "Ce seroit l'être d'une bande de Scélerats, répliqua le Chevalier. Combien de jolies filles ne m'ont-ils pas fait passer sur le corps, pour n'Y faire autre chose que des grimaces & des contorsions horribles!" "Vraiment, dit le Procureur, ce n'étoit point là votre compte: Je ne suis pas surpris que vous soyez si mécontent; avec des personnages de cette espèce, vous auriez pu mieux employer votre tems." "Il est vrai, répondit Commode, mais c'étoit ma destinée de n'être plus employé au déduit que chez vous, comme vous allez voir." » , p. 88-92

« "Cet homme-là étoit bien complaisant, dit la Procureuse" "tous ceux de sa profession le sont extraordinairement, répartit le Chevalier, sur tout quand ils trouvent leur avantage à l'être." » , p. 95

« "Quoi, cette malheureuse se piquoit de piété & commit une injustice aussi criante!" "Que vous connoissez peu les privilèges de la dévotion, s'écria Commode! Ce qui seroit inique pour des profanes, tels que nous, ne l'est nullement pour les dévots. Ils ont fait un concordat avec le Ciel qui les dispense de bien faire. Une action dont la noirceur révolteroit l'humanité chez les gens ordinaires devient, par leur, crédit, une action digne d'être gravée dans les faste & proposée à l'univers pour exemple." "Et quel étoit, demanda le Procureur, votre emploi dans cette Boutique?" "je servois à tout hormis à l'essentiel, répondit le Chevalier; & jamais le nom de Commode ne me convint mieux qu'en ce lieu-là." », p. 95-97

« "La peste soit du bouc, dit le Procureur" "Ce n'est point là le pire, continua Commode" », p. 98

« "Ces gens d'Eglise, dit la Procureuse, sont sans pitié." "Il est vrai, répartit commode; la dureté de cœur est un défaut qu'on leur reproche avec justice; mais en telle circonstance, un homme du monde n'auroit pas été plus traitable." », p.100

Le Grelot

« Le Financier les coudes appuyés sur la table, & les mains sur les yeux, avoit toujours écouté avec *une attention incroyable*, lorsqu'il *s'écria* tout-à-coup: *Eh, pour Dieu* l'Abbé, jettés *ce maudit Livre*; ce maraut d'Auteur nous prend-il pour des *Oysons*, avec son Grelot! Ou je suis un sot, ou..... Et moi je le trouve fort comique, dit l'Actrice, & je sçait gré à l'Auteur de l'avoir placé sur le nez de son Héros; je l'aime mieux-là qu'ailleurs. Un Grelot sur le nez, cela est *du dernier plaisant & du premier bon*. Comment! Mais je fais de l'esprit je crois: n'est-ce pas une Antithèse, l'Abbé, que je viens de faire? Assurement, dit-il, & des meilleurs. La belle en minaudant suivant l'usage, le pria de continuer, ce qu'il fit de la sorte. », p. 3-4

« "Je devine où, reprit l'Actrice;" "& moi le Diable emporte si j'y comprends rien, répliqua le Financier, & *cependant sans vanité je ne suis pas gauche*. "Il fallut absolument que le Militaire, *homme d'une pénétration étonnante*, le lui dît à l'oreille. "Il dut être bien *empêché*, en certains cas, s'écria-t-il, *avec un rire spirituel*." "On l'est souvent à moins, mon bon ami, lui répondit malignement la *Divinité subalterne*" "& l'on reprit ainsi" » p. 5-6

« "J'aime assez ces Portraits, dit l'Actrice; ils ont un *caractère de vérité qui me charme*." "Voilà comme font les femmes, reprit le Financier; pourvû qu'on dise du mal, on dit toujours bien. Tiens ma chere, entre nous, je meurs d'envie de te dire que tu n'y entends rien; tu prétends que cela est bon, moi je le soutiens mauvais. Il faut que l'un de nous deux ait tort: ce n'est pas moi assurément c'est toi. Hem, l'Abbé, comment trouvez-vous ce raisonnement? Je n'ai pas étudié; mais vous devez voir que je m'en passe bien." "L'Abbé, homme d'esprit s'il en fut jamais, se tira de l'embarras de répondre par un sourire équivoque, & se proposoit de recommencer sa lecture, quand le Militaire qui n'avoit point encore parlé, dit à son

tour, qu'il auroit voulu que l'on eût critiqué les Maîtres de Géométrie, qu'il étoient des gens *assommants* par l'exactitude de leurs raisonnemens." "Eh non, vous n'y êtes pas, reprit encore le *Midas moderne*: c'étoit des Maîtres d'Escrime que j'aurois *assassinés* dans ce Livre; car voyons, raisonnons un peu: qu'est-ce que c'est que des gens qui Oui encore, dis-je bien, des gens, par exemple, qui vous apprennent à vous tuer *méthodiquement*? Quel esprit trouvez-vous à faire une tierce, une quatre, à engager le fer, pousser une botte? Voilà pourtant le *nec plus ultra* de ce maudit métier!" "Comment morbleu, c'est un Art, lui répondit l'Officier, un Art que l'on ne sauroit assez vanter....." "Un coup d'éventail donné au premier, & un certain regard jetté sur le second, leur imposèrent silence." », p. 11-13

« "Il me semble, dit l'Officier, que cet Auteur auroit pû se passer de toutes ces périlité. Tel est aussi le défaut des Romans Anglois ; *ils ne vous font pas grace d'une épingle*." "Vous avez raison, répondit l'Abbé; cependant ces détails rachètent quelquefois la stérilité des matières. Il n'y a point encore d'action, l'Auteur ne peut en mettre, qu'après qu'il aura mené le Prince sur la nouvelle scene qu'il lui prépare." "Eh bien, M. le Docteur, dit le Financier, il devoit donc *sauter à pieds joints sur ces niaiseries*, & dire tout d'un coup...." "Quoi? Demanda l'Actrice, quoi? Belle question! Que sçait-je moi, ce qu'il a à dire. Allons, cela ne fait rien, continue, mon cher Abbé." », p. 18-19

« "L'Abbé, dit l'Actrice, passez ces détails, ils m'ennuyent." "Ils me plaisent à moi, reprit le Financier, conséquemment ils sont bons, & doivent être lûs." "L'Abbé obéit au dernier, & continua." », p. 33

« "Écoutez donc que je vous dise une chose, mes amis, interrompit le Financier, n'êtes-vous pas comme moi? Il me semble, je crois, & je parierois que ce chien-là, cette follette ne vient point du tout dans ce Chapitre ; car *cui bono* une grebine à table & qui aboye sottement au moment où le Prince.... Vous m'entendez, je pense?" "Oh très-bien, lui dit l'Abbé, mais, Monsieur, c'est un incident qui prolonge & excite l'attention...." "Ha, voilà de vos raisons avec votre grand mot d'incident. Ne puis-je pas vous répondre, que puisqu'il me déplaît, *il ne vaut pas le diable*? Qu'aurez-vous à dire? Je pourrois vous répliquer encore, oh, l'Abbé, quand je dis mon mot, je veux point qu'on *m'asticote*, lisez plutôt, ce qu'il fit, comme on verra." », p. 46-47

« "Si j'entends un mot à tout ce que cette *carogne-là* vient de débiter, dit le Financier, *je veux être pendu*." "L'Officier lui répondit" "c'est le mérite des Ouvrages d'aujourd'hui, plus ils sont *entortillés* plus les pensées sont *tirées aux cheveux*, & meilleurs sont les Livres." "Messieurs, dit l'Abbé, j'ai la complaisance de lire, ayez celle d'écouter, ou je quitte." "On se tut; & il reprit." », p. 61

« "L'Abbé, dit le Financier, passez, passez tous ces mots de la Fable qui mettent l'esprit à la torture." "non, l'Abbé, lisez tout j'ai joué Vénus à l'Opera, ce nom m'est familier," "& sans doute le rôle, reprit l'Abbé qui continua en ces termes" », p. 80

« "Ah, pour le coup, je n'y puis plus tenir, dit le Financier, & *ce Prince au Grelot est un homme à jeter par les fenêtres; et le butor, que n'y mettoit-il du coton, morbleu.* Il ne faut pas être grec pour cela," "non assurément, répondit l'Officier, mais peut-être n'étoit-il pas percé de façon à pouvoir le boucher ainsi." "Ah, voilà comme un rien *embarasse les gens*; en ce cas-là, mon cher Monsieur, j'y aurois couler *bien délicatement* de la cire, mais comment?" "L'auriez-vous pû sans farie courir des risques affreux au Prince, lui répliqua l'Officier;" "le bel embarras, dit encore le suppôt de Plutus. On vous met un homme...." "N'allez-vous pas nous faire une description à votre manière, interrompit l'Actrice." "s'il eût des remedes naturels, les Médecins n'auroient pas avoué leur ignorance, & d'ailleurs tout ce qui est féerie est surnaturel." "Je crois qu'il a raison, dit encore le Financier, je l'avois presque pensé aussi. Ma foi on dit bien vrai que.... *Je ne sçais, cela me reviendra avec l'autre.* Lisons toujours, *car le tems perdu ne se retrouve jamais.*" » p. 92-93

« "Expliquez-nous ce passage, *M. le Latin*, dit le Financier, quoique je parirois que cela veut dire que *la réputation court sur terre & sur l'onde.*" "Pas précisément, reprit l'Abbé, mais on peut le traduire de la sorte: Courant avec vigueur, sa force s'accroît sans cesse." "*C'est rendu comme un Ange*, dit l'Actrice au Traducteur qui continua sa lecture." » p. 103-104

« "Il fit très-bien, dit le Financier, & moi qui vous parle j'aurois fait mettre *cette créature à l'Hôpital.*" "Vous n'entendez donc pas raillerie sur cet Article, reprit le Militaire, je vous en estime d'autant plus;" "mais si elle eût été le l'Opera, reprit l'Actrice, qu'eussiez-vous fait?" "Ma foi je n'en sçais rien.....je l'aurois sifflée" "c'est bien trouvé, dit l'Abbé en continuant de lire." » p. 106

« "*Le sot, l'imbécille, le malheureux!* s'écria le Financier en se levant, voilà un Prince à *assomer*, laisser tous ses présent à *une créature* comme celle-là! Les richesses font-elles donc d'un si vil prix pour les prodiguer ainsi? Lisez si vous voulez, pour moi, je me déclare contre l'Auteur, le Livre, & le Héros; je vais me coucher de dépit." "Il n'y a plus que deux Chapitres pour finir la premiere partie, reprit l'Abbé, ne vous faites pas tenir à quatre." "Je dormirai donc ici? Repliqua-t-il" "à la bonne heure, nous ne t'en aimerons pas moins, lui répondit l'Actrice, en priant le Lecteur d'achever," "il le fit, comme on va le voir." » p. 107-108

« "Qu'il la nomme donc vite, dit le Financier, en s'étendant comme un homme qui combat avec le sommeil; car je jure par tous les diables de jeter le Livre au feu s'il ne se dépêche. Ne voilà-t-il pas bien de quoi fatiguer les gens: Pour sçavoir le nom d'une femme? Ho que je ferois différemment un Livre.... Allons, voyons qui étoit-ce? Surannate, Atmazine, Lolotte, ou Suzette." "Non, répondit l'Abbé," "parbleu, c'étoit donc sa mere ou sa nourrice?" "Ni l'une ni l'autre, dit encore le Porte-colet, l'Auteur nous apprend que c'étoit Mélize." "Cela peut être, reprit gravement le Financier. Et comment se tira-t-il de là? Cela est curieux par exemple." "Le Lecteur continua." » p. 115-116

« "Que diable, dit le Financier, cet homme va-t-il nous embourber sur la route? l'Abbé, poussez-moi ces gens-là dans la maison, car voyez-vous, je sens qu'il me semble que je m'ennuye. Il ne faut qu'avoir du goût pour trouver cela *misérable.*

La belle chose que...Mais allons donc l'ami, continuë." "Aussi fais-je, dit le Lecteur, en reprenant." » p. 31

« "&..... "Ces gens-là ne savent ce qu'ils veulent, dit le Financier, à quoi bon tous ces préambules? La porte de Mélize doit être ouverte ou fermée." "Ah, Monsieur, n'interrompez pas, reprit le Militaire, je ne sais pourquoi cette situation m'intéresse, l'Abbé dit à son tour: Messieurs, ceci est un combat de sentiment, & *un des plus beaux jeux de passions* que j'aye vû dans un Roman." "En effet, continua l'Actrice, c'est une scene théâtrale:"", p. 45

« "Mais quoi, s'écria le Financier, que dit cet Original? Le Livre doit finir là, ou votre Butor péche contre les règles. Le Prince est Roi, il doit se marier, coucher avec la Princesse qui..... vous m'entendez, & perdre le Grelot." "Cependant il ne le perd pas encore, reprit l'Abbé" "& tant pis, tant pis morbleu, il le falloit, ou je ne m'y connois pas, & en vérité il me semble que vous imaginerez qu'il est à propos d'en convenir. Hem?" "Oh d'accord, reprit l'Abbé en continuant." », p. 81-82

« "Qui est la Fée Concombre, demanda le Financier?" "C'est je crois un personnage ridicule du Roman de l'écumoire, répondit l'Abbé." "Concombre, écumoire, grelot, reprit l'Interrogateur, voilà qui est drôle! Mais n'importe, c'est parler cela, & je crois que je l'entends. Voyons ou continuons." », p. 101

« "L'Abbé, interrompit le Financier, passer tous ces entortillages philosophiques qui ne disent rien; elle étoit jolie, tant mieux; elle avoit de la vertu, je le croirai s'il me plaît." "Cela étoit fini, reprit l'Abbé en continuant." », p. 106

« "Je l'aimerois fort moi, dit le Financier, ce seroit un morceau sublime." Un rire éclatant décéla le peu de cas qu'on faisoit de ses remarques. "Eh quoi, dit-il, Messieurs, en prenant son bonnet à deux mains, & en le jettant sur la table, vous imaginez-vous que je sois une buze? Nenni, & je vais vous montrer, que j'ai fait mes preuves d'esprit.

Qui de vous, continua-t-il, peut se vanter d'avoir composé une fable? Aucun. *Or sus, mes beaux Messieurs, je m'en vante moi.*

Vous connoissez *tous* celle de la Vache, de la Chèvre, de la Brebis & du Lion." "Oui, dit l'Abbé, elle est intitulé dans Phédre. *Potentioris societatem fuge*. Evitez la société du plus puissant que vous." "Ah, ah, ah, Monsieur le Docteur, je suis bien-aise de ce Latin-là, il m'apprend du moins que l'invention de cette Fable n'est pas plus de la Fontaine que de moi. Voici donc en raccourci comme je l'ai raccommodée. Pique de l'injustice du Lion, qui s'empare impunément du bien des trois autres, je vous lui fais en dix lignes de prose *partager* les parts en quatre, & je vous couronne ce Roi des Animaux d'un chapeau, dans lequel chacun de ses associés tire au fort ce qui doit lui revenir en partage. Par-là je rétablis la justice, & tout est dans l'ordre. Hem? Quoi? Plaît-il? Suis-je un zéro en chiffre?" », p. 111-113

Les Mille et une fadaïses

« "Ah! l'abbé, interrompit la marquise; de grâce qu'en dit-elle?" "Bon, madame, répliqua l'abbé; ce qu'elle en dit étoit nouveau dans ce temps-là, et ne le seroit pas aujourd'hui. Epargnez-moi un acte de modestie qui ne vous apprendroit rien que vous ne sussiez déjà; contentez-vous de savoir." », p. 501

« "M. l'abbé, dit la marquise en l'interrompant, ne pourriez-vous pas nous faire des descriptions moins savantes." "Sans contredit, mesdames, reprit l'abbé" », p. 523

La Reine Fantasque

« "Cela commence comme un Conte de Fée" "C'en un aussi" p. 1179

« "Oh ça, Monseigneur, dit Jalamir au Druide en s'interrompant; convenez qu'il ne tient qu'à moi de vous impatienter dans les regles: car vous sentez bien que voici le moment des digressions, des réflexions, des portraits et de ces multitudes de belles choses, que tout auteur homme d'esprit ne manque jamais d'employer à propos dans l'endroit le plus intéressant pour excéder ses lecteurs." "Comment par Dieu! Dit le Druide, t'imagines-tu qu'il y en ait d'assez sots pour lire tout cet esprit-là? Apprens qu'on a toujours celui de le passer et qu'e n dépit de Monsieur l'Auteur on a bientôt recouvert son étalage avec les feuillets de son livres. Et toi qui fais ici le raisonneurs, penses-tu que pour éviter l'imputation d'une sottise, il suffise de dire qu'il ne tiendrait qu'à toi de la faire? Vraiment il ne falloit que le dire pour le prouver: et -malheureusement je n'ai pas moi la ressource de tourner les feuillets." "Consolez-vous, lui dit doucement Jalamir, d'autres les tourneront pour vous, si jamais on écrit ceci. Cependant considérez que voilà tout la Cour rassemblée dan la chambre de la Reine, que c'est la plus belle occasion que j'aurai jamais de vous peindre tant d'illustres originaux, et la seule peut-être que vous aurez de les connoître." "Que Dieu t'entende! Repartit plaisamment le Druide; je ne les connoîtrai que trop par leurs actions: fais-les donc agir si ton histoire a besoin d'eux, et n'en dis mot s'ils sont inutiles: je ne veux point d'autres portraits que les faits." "Puisqu'il n'y a pas moyen, dit Jalamir, d'égayer mon récit par un peu de métaphysique, j'en vais tout bêtement reprendre le fil. Mais conter pour conter est si plat... vous ne savez pas combien de belles choses vous allez perdre! Aidez-moi je vous prie, à me retrouver, car la Philosophie m'a tellement emporté, que je ne sais plus à quoi j'en étois du Conte." "À cette Reine, dit le Druide impatienté, que tu as tant de peine à faire accoucher, et avec laquelle tu me tiens depuis une heure en travail" "Oh, oh, reprit Jalamir, croyez-vous que les enfans des Rois se pondent comme des œufs de grive? Vous allez voir si ce n'étoit pas bien la peine de perorer." », p. 1184-1185

"Un moment, interrompit le Druide, tu me brouilles d'une terrible façon: apprens-moi, je te prie, en quel lieu nous sommes. D'abord pour rendre la Reine enceinte tu la promenois parmi des reliques et des capuchons. Après cela tu nous as tout-à-coup fait passer aux Indes. A présent tu viens me parler du batême, et puis des autels des Dieux. Par le grand Tharamis, je ne sais plus si dans la cérémonie que

tu prépares, nous allons adorer Jupiter, la bonne Vierge ou Mahomet. "Ce n'est pas qu'à moi Druide il m'importe beaucoup que tes deux bambins soient baptisés ou circoncis, mais encore faut-il observer le costume, et ne pas m'exposer à prendre un Evêques pour le Muphti et le Missel pour l'Alcoran. Le grand malheur ! Lui dit Jalamir, d'aussi fins que vous s'y tromperoient bien. Dieu garde de mal tous ces Prélats qui ont des serrails et prennent pour de l'Arabe le Latin du bréviaire. Dieu fasse paix à tous les honnêtes Caffards qui suivent l'intolérance du Prophète de la Mecque, toujours prêts à massacrer saintement le genre humain pour la gloire du Créateur. Mais vous devez vous ressouvenir que nous sommes dans un pays de Fées, où l'on n'envoie personne en enfer pour le bien de son ame, où l'on ne s'avise point de regarder au prépuce des gens pour les damner ou le absoudre, et où la Mitre et le Turban verd couvrent également les têtes sacrées pour servir de signalement aux yeux des sages et de parure à ceux des sots. Je sais bien que les loix de la Géographie, qui réglent toutes les Religions du Monde, veulent que les deux nouveaux nés soient Musulmans, mais on ne circonçit que les mâles, et j'ai besoin que mes jumeaux soient administrés tous deux. Ainsi trouvez bon que je les baptise." "Fais, fais, dit le Druide; voilà, foi de Prêtre, un choix le mieux motivé dont j'aye entendu parler de ma vie." », p. 1186-1187

« "Je devine si bien tout le reste, dit le Druide à Jalamir en l'interrompant, que j'acheverois le conte pour toi. Ton Prince Caprice fera tourner la tête à tout le monde, et sera trop bien l'imitateur de sa Mere, pour n'en pas être le tourment. Il bouleversera le royaume en le voulant réformer. Pour rendre ses sujets heureux il les mettra au désespoir, s'en prenant toujours aux autres de ses propres torts: injuste pour avoir été imprudent, il commettra de nouvelles fautes pour réparer les premières. Comme la sagesse ne les conduira jamais, le bien qu'il voudra faire aggravera le mal qu'il aura fait. En un mot, quoiqu'au fond il soit bon, généreux, sensible, ses vertus même lui tourneront à préjudice, et sa seule étourderie unie à tout son pouvoir le fera plus haïr, que n'auroit fait une méchanceté raisonnée. D'un autre côté ta Princesse Raison, nouvelle Héroïne du pays des Fées, deviendra un prodige de sagesse et de prudence, et sans avoir d'adorateurs se fera tellement adorer du peuple, que chacun fera des vœux pour être gouverné par elle: sa bonne conduite avantageuse à tout le monde et à elle-même, ne fera du tort qu'à son frere, dont on opposera sans cesse les travers à ses vertus, et à qui la prévention publique donnera tous les défauts qu'elle n'aura pas, quand même il ne les auroit pas lui-même. Il sera question d'intervertir l'ordre de la succession au trône, d'asservir la marotte à la quenouille et la fortune à la raison. Les Docteurs exposeront avec emphase les conséquences d'un tel exemple, et prouveront qu'il vaut mieux que le peuple obéisse aveuglément aux enragés que le sort peut lui donner pour maîtres, que de se choisir lui-même des chefs raisonnables, que quoiqu'on interdise à -un fous le gouvernement de son propre bien, il est bon de lui laisser la suprême disposition de nos biens et de nos vies, que le plus insensé des hommes est préférable encore à la plus sage des femmes, et que le mâle ou le premier né, fut-il un singe ou un loup, il faudroit en bonne politique qu'une Héroïne ou un Ange naissant après lui obéît à ses volontés. Objections et répliques de la part des séditieux dans lesquelles Dieu sait comme on verra briller ta sophistique éloquence: car je te connois; c'est sur-tout à médire de ce qui se fait

que ta bile s'exhale avec volupté, et ton amère franchise semble se réjouir de la méchanceté des hommes par le plaisir qu'elle prend à la leur reprocher." "Tubleu, Père Druides, comme vous y allez, dit Jalamir tout surpris! Quel flux de paroles! Où diable avez-vous pris de si belles tirades? Vous ne prêchâtes de votre vie aussi bien dans les bois sacrés, quoique vous n'y parliez pas plus vrai. Si je vous laissais faire, vous changeriez bientôt un Conte de Fée en un traité de politique, et l'on trouverait quelque jour dans les cabinets des Princes Barbe-Bleue ou Peau-d'âne au lieu de Machiavel. Mais ne vous mettez point tant en frais pour deviner la fin de mon Conte.

Pour vous montrer que les dénouements ne me manquent pas au besoin, j'en vais dans quatre mots expédier un, non pas aussi savant que le vôtre, mais du moins aussi naturel et à coup-sûr plus imprévu." », p. 1190-1192

Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine

« "Seigneur, dit Grisemine en interrompant le sultan, cette fée était bien dépourvue d'amour-propre, il me semble que ..." "Il vous semble, reprit Misapouf, fâché d'avoir été interrompu, que toutes les femmes doivent avoir autant d'amour-propre que vous en avez, et en cela vous avez tort; la méchanceté l'emporte en elles sur tout autre sentiment, et je suis certain que si la fée eût pu trouver un plus vilain derrière que le sien, elle n'eût pas manqué de l'emprunter pour me faire enrager." », p. 506

« "Je crois, madame, lui dit-il, que mes malheurs, loin de vous toucher, vous donnent envie de rire." "Il est vrai, seigneur, répondit Grisemine, j'ai peine à vous cacher la joie que je sens en voyant qu'ils sont finis. "Ma foi, c'est s'en retirer avec esprit, répliqua le sultan. Je ne vous ai fait cette question embarrassante que pour vous donner occasion de briller." », p. 506

« "Pourquoi pas de devenir baignoire? Dit la sultane?" "Parbleu! Madame, avec tout votre esprit, vous n'êtes qu'une sottise! Répliqua le sultan; une baignoire comme vous le savez par expérience, peut devenir homme; il n'en est pas de même d'un eunuque." "Votre Majesté a raison, reprit Grisemine, c'est moi qui ai tort; mais oserais-je vous demander, seigneur combien de temps vous avez demeuré sous cette métamorphose?" », p.506-507

« "Seigneur, dit la sultane, cela pourrait s'appeler un soufflet." "Eh! Vous n'y pensez pas, madame, répondit Misapouf, un soufflet se donne avec toute la main." "Je vois bien que je me trompais, dit Grisemine." "Mais vraiment c'est un de vos talents! Répliqua le sultan." », p. 508

« "Seigneur, votre histoire m'a intéressée; mais je m'attendais toujours que vous me reparleriez de la fée aux Bains, du chevalier au Nez, du roi Sauvage, de la reine son épouse et de la princesse *Ne vous y fiez pas*, leur fille." Et pourquoi vous imaginiez-vous tout cela? Répondit Misapouf. Voilà une belle idée; vous me croyez donc bien babillard?" "Non, seigneur, répliqua la sultane; mais Votre Sublime et toujours Victorieuse Majesté doit savoir que la première règle d'un

récit est à la fin de rendre compte de tous les personnages intervenus pendant le cours de la narration." "Comment diable, reprit poliment Misapouf, voulez-vous que je vous rende compte de tous ces gens-là, puisque je ne les ai point revus? Faut-il, pour la régularité de mon histoire, que je leur envoie exprès un ambassadeur pour m'informer de l'état de leur santé, et leur demander la suite de leurs histoires? Je crois qu'ils sont à présent ce qu'il étaient alors : la fée aux Bains, une criarde, que son chevalier a rejoint, et qu'elle doit sans doute mener par le nez; le roi Sauvage, un bonhomme qui sait dire une brusquerie, et ne sait pas soutenir une opinion ; la reine son épouse, une jolie femme, mais trop commère; et la princesse leur fille, une attrape-nigauds. Voilà tout ce que j'en puis dire." "Seigneur, dit la sultane, je puis vous donner de plus grands éclaircissements, sur ce qui les regarde." "Je vous en dispense, répondit Misapouf." "Puisque vous êtes si peu curieux, répliqua Grisemine, je ne vous apprendrai point que la fée Ténébreuse s'est fait faire un manchon avec la peau que vous aviez étant renard." "Comment donc, dit le sultan, cela doit lui faire un beau manchon; car je me souviens que j'avais une peau fort argentée, et je commence à croire que c'est par avarice qu'elle m'a fait redevenir homme. Eh! De qui tenez-vous cette nouvelle-là?" "C'est de la fée aux Bains, répondit Grisemine..." "Ah! Ah, c'est-à-dire que vous avez été chez elle, dit le sultan, et par quel hasard? Je m'imagine que sa maison doit être très humide." "Seigneur, répliqua la sultane, si vous voulez savoir mon histoire, il faut que Votre Illustre Majesté m'accorde un moment d'audience." "Très volontiers, répondit le sultan; si elle est trop longue, je pourrai bien m'endormir; mais ce n'est pas un grand malheur. Commencez donc, madame." », p. 523-524

« "Ah! Ah! Dit Misapouf, vous avez donc vu un capucin? Dites-moi, je vous prie, comment cela est fait?" "Seigneur, répondit Grisemine, c'est une espèce d'animal qui tient le milieu entre le singe et l'homme, qui a autant d'orgueil que d'incapacité, et qui pue le moine à faire vomir." "Diable, s'écria le sultan, ce portrait-là n'est pas appétissant; il n'y a que l'orgueil qui puisse en faire la consolation; car lorsqu'on en a, on se passe de tout : continuez, je vous prie." » p. 528

« "il me raconta son histoire, qu'il inventa peut-être, et je vais vous répéter..." "Non, s'il vous plaît, dit le sultan, je m'embarrasse fort peu de savoir ce qui est arrivé à quelqu'un que je n'ai jamais vu, et que je ne suis pas tenté de voir." "Si vous saviez, répondit la sultane, quel était ce garçon-là, vous parleriez différemment." "C'était peut-être un garçon comme vous, dit Misapouf." "Précisément, répondit Grisemine" », p. 528-529

Tanzaï et Néadarné

« "Ne pourriez-vous pas, interrompit Tanzaï, prendre l'histoire d'un peu plus haut? Eh bien! Vous étiez fort jolie, sans doute, en votre enfance; mais passons au temps où vos agréments vous furent de quelque chose." "Volontiers, dit la Taupe" », p. 349

« "Recommencez un peu ce que vous venez de dire, interrompit Tanzaï, que je meure si j'en ai entendu une syllabe! Quelle langue parlez-vous là?" "Celle de l'Île Babiote, reprit la Taupe." Si vous pouviez parler la mienne, vous me feriez plaisir, répliqua-t-il; et comment faites-vous pour vous entendre?" "Je me devine, repris la Taupe, mais laissez-moi continuer, je ne sais plus où j'en suis." "Où la vertu baliverne, dit Néadarné." "Eh non! Dit Moustache, ce n'était qu'une réflexion." "Je ne sais donc plus, dit Néadarné, ce qui c'était que l'Histoire. Ah! Vous en étiez à ces femmes qui se rendent d'abord." », p. 350

« "Jouait-il bien de la vielle? Demanda brusquement Tanzaï." "C'était, reprit la Taupe, un de ses instruments favoris." "Tant mieux, dit-il, il n'y en a point de si merveilleux; mais continuez votre Histoire, je prends actuellement beaucoup de part à votre Prince." », p. 351-352

« "Vrai Singe! s'écria le Prince." "Ah! Dit Néadarné, pénétrée de plaisir, ah, que cela est beau! Sans notre Taupe, nous nous serions ennuyés à périr." "Je suis charmée, reprit Moustache, que mes idées ne se perdent pas auprès de vous; je me suis bien doutée que votre goût n'était rien moins que puénil." "Mais peut-on, dit Néadarné, apprendre sans peine ce langage, n'ôte-t-il rien à l'indolence du repos?" "Pour moi, reprit Tanzaï, je crois que non, et j'imagine qu'avec les dispositions que je vous vois, et les leçons que Moustache vous donnera, vous parlerez bientôt aussi superficiellement qu'elle-même. Mais quelle misère, ajouta-t-il, de se servir de ce maussade jargon! Vous restez deux heures sur la raison et sur l'esprit, pour ne me donner ni de l'un ni de l'autre. Si vous continuez votre Histoire sur ce ton-là, je ne répons pas que je l'entende patiemment." "Laissez-le dire, interrompit Néadarné, *au vrai, c'est au mieux, vous parlez de tout point comme un charme.*" », p. 353

« "Ah quel enchantement ! s'écria Néadarné." "En honneur ! Taupe, ma mie, dit Tanzaï, je n'ai de ma vie rien entendu d'aussi extraordinaire que vous." "Les belles réflexions ! Dit encore Néadarné." "Quand il serait vrai, reprit Tanzaï, qu'elles fussent aussi belles que vous le dites, je ne les en aimerais pas davantage. Je les trouve longues et déplacées, et je ne sache rien de si ridicule que d'avoir de l'esprit mal à propos. Il y a trois heures au moins que Moustache nous tient en haleine pour une Histoire que j'aurais faite en un quart d'heure. Je crois que pour conter agréablement, il faut être naïf. Si par hasard un fait fournit une réflexion, qu'on la fasse, mais qu'elle n'anéantisse jamais le fond ; qu'elle soit courte ; qu'elle ramène l'auditeur à l'attention qu'il doit avoir pour le narré qu'on lui fait, et que l'on s'épargne surtout cette envie de briller qui contraint l'esprit, et lui ôte le naturel ; partie si nécessaire à quelque genre que ce puisse être, que, sans elle, je ne trouve point de vraies beautés. Je ne parle plus à Moustache de son Jargon, je vois qu'il est né avec elle ; mais à propos de quoi ce monceau d'idées, toujours les mêmes, quoique différemment exprimées? Pourquoi ces choses dites cent fois, et revêtues pour reparaître encore, d'un goût qui les rend bizarres, sans les rendre neuves. Que me sert à moi qui ai envie d'être promptement au fait de votre Histoire, de savoir toutes les réflexions que vous avez faites après coup sur vos aventures? Et une bonne fois pour toutes, Taupe mes amours, des faits, et point de verbiage." "Vous pouvez avoir raison, reprit Moustache, mais l'essentiel ne doit pourtant pas être

traité comme le futile." "Eh bien ! Reprit Tanzaï, elle croit m'avoir répondu." "Eh ! Mais sans doute, dit la Princesse, elle parle bien. Je ne sache rien de si charmant que de pouvoir parler deux heures, où d'autre ne trouveraient pas à vous entretenir une minute. Qu'importe que l'on se répète, si l'on peut donner un air de nouveauté à ce que l'on a déjà dit? D'ailleurs, cette façon admirable de s'exprimer, que vous traitez de Jargon, elle donne à rêver ; heureux qui dans sa conversation peut avoir ce goût galant ! Quoi ! Ne trouver toujours que les mêmes termes, ne pas oser séparer les uns des autres, ceux qu'on a accoutumé de faire marcher ensemble ! Pourquoi serait-il défendu de faire faire connaissance à des mots qui ne se sont jamais vus, ou qui croient qu'il ne se conviendrait pas? La surprise où ils sont de se trouver l'un auprès de l'autre n'est-elle pas une chose qui comble? Et s'il arrive qu'avec cette surprise qui vous amuse, ils fassent beauté où vous croyez trouver défaut, ne vous trouvez-vous pas singulièrement étonné? Faut-il qu'un préjugé..." "Par Singe, s'écria Tanzaï, vous m'étonnez singulièrement vous-même, et j'admire le peu de temps qu'il vous a fallu pour vous infecter de ce mauvais goût. Mais finissons la dispute, et qu'elle ne quitte plus son Cormoran pour courir après des digressions inutiles." "Allons, continuez, dit Néadarné à Moustache ; et surtout, rendez-moi compte exactement de ce que vous avez fait, et non seulement de ce que vous avez pensé, mais encore de ce que vous auriez voulu penser ; n'oubliez pas, en un mot, la plus légère circonstance. Vous contez si bien!" », p. 359-361

B. Métalespes ontologiques

Les Mille et une fadaïses

« comme ils parloient tous deux à la fois, et que je ne les ai pas entendus, dispensez-moi de rien répéter; d'ailleurs, les sentiments ne se peignent pas. », p. 511

C. Métalespes préfacielles

1. Métalespes préfacielles contesques

Acajou et Zirphile

Épître au public

Un auteur instruit de ses devoirs, doit vous rendre compte de son travail : je vais donc y satisfaire. Excité par l'exemple, encouragé par les succès dont je suis depuis longtemps témoin et jaloux, mon dessein a été de faire une sottise. Je n'étais embarrassé que du choix. Politique, morale, littérature ; tout était de mon ressort, pour parvenir au but que je me proposais ; mais ce qu'il y a d'admirable, c'est que j'ai trouvé toutes les matières épuisées par des gens qui semblaient avoir travaillé avec les mêmes vues que moi. Je trouvais des sottises en tout genre, et je me suis vu presque dans la nécessité d'embrasser le raisonnable pour être

singulier, de sorte que je ne désespère pas qu'on ne parvienne à trouver la vérité, à force d'avoir épuisé les erreurs.

J'avais d'abord eu dessein de faire un morceau contre l'érudition, pour me donner l'air d'un génie libre, indépendant, fécond par lui-même, et qui ne veut rien devoir aux secours étrangers ; mais j'ai remarqué que c'était un lieu commun, trop usé, qui n'ajoute rien à l'esprit.

La géométrie qui a succédé à l'érudition, commence à passer de mode. On sait à présent qu'on peut être aussi sot en résolvant un problème, qu'en restituant un passage. Tout est compatible avec l'esprit, et rien ne le donne.

Pour le bel esprit, si envié, si décrié, et si recherché, il est presque aussi ridicule d'y prétendre, que difficile d'y atteindre.

On méprise l'érudit, le géomètre ennuie, le bel esprit est sifflé ; comment faire ?

J'étais tout occupé de ces réflexions et de mon projet, lorsque le hasard a fait tomber entre mes mains un recueil d'estampes, qui, sans doute, ont dû être faites pour quelque histoire fort ancienne, du moins je n'en connais point de moderne à laquelle elles pussent convenir : j'ai extrêmement regretté un si rare morceau, mais comme il n'y a pas d'apparence de le retrouver, j'ai tâché d'imaginer sur les estampes quel en pouvait être le sujet, et d'en deviner l'histoire, qui sera peut-être aussi vraie que bien d'autres. Cependant, comme je pourrais bien n'avoir pas deviné juste, je ne donnerais ceci que pour un conte. Je ne sais, mon cher public, si vous approuvez mon dessein ; cependant, il m'a paru assez ridicule pour mériter votre suffrage ; car, à vous parler en ami, vous ne réunissez tous les âges à la fois que pour en avoir tous les travers. Enfant, vous courez après la bagatelle ; jeune, les passions vous gouvernent ; dans un âge plus mûr, vous vous croyez plus sage, parce que votre folie devient triste, et vous n'êtes vieux que pour radoter ; vous parlez sans penser ; vous agissez sans dessein, et vous croyez juger parce que vous prononcez.

Je vous respecte beaucoup, je vous estime très peu ; vous n'êtes pas digne qu'on vous aime ; voilà mes sentiments à votre égard : si vous en exigez d'autres, je suis votre très humble et très obéissant serviteur.

Angola

Aux petites-maîtresses

C'est à vous que je dédie ce livre, à vous qui êtes l'élixir précieux du beau sexe que j'adore, qui avez hérité si parfaitement des grâces enchanteresses dont je trace une légère esquisse. Ce livre est votre bien : puissiez-vous le regarder comme tel et le traiter comme un enfant bien-aimé ! Vous seuls pouvez faire sa destinée. Quel mortel assez ennemi de soi-même pourrait s'élever contre lui quand il aura votre suffrage ? Qu'il parvienne en vos mains à votre réveil, après une nuit passée voluptueusement entre les bras d'un amant chéri, ou qu'il vous surprenne à la fin d'un songe agréable, dans lequel votre imagination vive vous aura procuré des plaisirs moins solides [...] livre trop fortuné, qui sera témoin des plus tendres transports ! Si vous l'ouvrez dans ce moment, peut-être y trouverez-vous des endroits à réaliser. [...] Puissiez-vous, après le plus tendre égarement, l'ouvrir pour y chercher de nouvelles leçons, et y répandre un souffle léger de cette volupté divine qui compose votre essence, et qui est ici-bas l'âme de la nature !

Orné de ce don précieux, quels défauts ne seront pas effacés ! qui pourra se défendre de sa séduction ! que de droits pour plaire ! Puisse-t-il communiquer quelques-uns à son auteur ? Si c'en est un que vous adorez et d'être votre plus zélé partisan, personne ne m'égale. Que ne suis-je admis aux preuves ! Qu'il m'en coûterait peu pour vous convaincre à quel point je, etc.

On donnera dans peu la préface

[récit cadre, mise en abyme du conte. Les personnages lisent la brochure dans laquelle il se trouve]

- Oh ! marquis, vous *m'impatientez*, reprit la comtesse : quoique ce qui est adressé aux petite- maîtresses soit fort éloignée de mon genre, comme je les *abhorre*, et que je suis leur *ennemie jurée*, je suis bien aise de voir comme on les *drape*.

- Il n'est rien moins que cela, interrompit le marquis, on leur offre de l'encens. Écoutez avec attention, et j'espère que bientôt, pour avoir part aux hommages qu'on leur rend, vous serez tentée d'en augmenter le nombre.

Le Bélier

à *Mademoiselle*

moi, qui n'appris rien de ma vie,
ni des neuf soeurs, ni d'Apollon,
qui ne suis point de l' Helicon,
ni de la docte academie ;
pourrois-je vous rendre raison
du nouveau nom de Pontalie,
et satisfaire votre envie
sur le sort de son autre nom ?
De l'antique étymologie
je ne connois point le jargon ;
cependant vous serez servie,
et voici ce que Mabillon
en a recueilli d'un mémoire
que Scaliger et Casaubon
auroient traité de fausse histoire.
Mais qu'importe de ces savans,
qui sans choix et sans indulgence,
jugent les morts et les vivans ;
et qui critiquant l'ignorance
par d'envieux raisonnemens,
donnent aux lecteurs de bons sens
un grand mépris pour leur science.
Après tout pour ne point mentir,
si ce mémoire est véritable,
il porte tout l'air d'une fable,
que j'aurois pour vous divertir
essayé de rendre agréable.

Le tout n'en est point emprunté
des récits des Scheherazade,
et s'il ne paroît pas conté
avec cette vivacité
dont la sultane fait parade,
au moins dans sa naïveté
la respectable vérité
n'y sera point en mascarade
sous l'arabesque antiquité.
Avant cette histoire finie
vous verrez de l'enchantement ;
d'une maîtresse et d'un amant,
vous verrez la peine infinie.
Une sirene, un renard blanc,
parens d'un roi de Lombardie,
y paroîtront par accident,
vous y verrez même un géant.
Mais voilà tout, car sûrement,
vous n'y verrez aucun génie.
Déesses qui des tourbillons,
quand leur secours est nécessaire,
savez faire vos postillons,
qui régnez sur les cupidons,
et qui brillez plus que leur mere ;
vous qui d'une course légère,
plus prompte que les aquilons,
voyez en un instant l'un et l'autre
hemisphere.

Le Grelot

Épître à moi

« Une naissance illustre, l'effet du hasard, une place éminente, la verge de la tyrannie, une faveur acquise par des crimes n'obtiendront jamais mon hommage ; loin qu'il soit le tribut de l'intérêt ou de la flatterie, je veux l'offrir comme un gage de la reconnaissance ou de l'estime. Qui donc a droit de l'obtenir à ce prix ? Des protecteurs indifférens ? (a) des amis ingrats ? des maîtresses infidèles ? non, c'est à celui qui peut seul les remplacer, à l'artisan de ma fortune, au réparateur de mes pertes, à l'auteur de mes plaisirs, à moi-même enfin que je consacre mon Ouvrage ; par-là je suis dispensé des adulations mercenaire. Si l'amour-propre me cache mes défauts, la bienséance me dispense d'étaler mes bonnes qualités. »

(a) Cet Ouvrage n'est plus à moi depuis sis mois, & je ne connoissois pas alors l'illustre Prince qu'on peut regarder comme le Mécène François. »

Sottise préliminaire

« Auteur *merveilleux*, d'une ancienneté *unique*, d'une rareté *singulière* ; il a échappé à l'ordinaire, aux écroulemens des Palais, aux embrasemens des Villes, aux destructions des Empires. Il falloît à ce Livre pour rendre en françois la pureté de son stile, la finesse de ses caractères, l'intérêt de ses intrigues, le coloris de ses tableaux, il falloît, dis-je, un Traducteur du premier génie, *ego sum*. »

Histoire bavarde

Façon de préface

Un homme d'esprit me disait, il y a quelque temps, qu'il se donnait bien garde de regarder un conte de fées comme un genre d'ouvrage soumis à des règles certaines et fondées sur la nature, comme celles qui dirigent le génie d'un grand poète ou d'un grand peintre. Il faut avouer cependant (ajoutait-il) qu'on ne pouvait guère rendre moins supportable cet espèce de travail qu'il l'est aujourd'hui. Les contes de fées furent, je crois, inventés pour envelopper une morale simple sous les fleurs d'une imagination légère : c'était une espèce d'apologue que le merveilleux de la Féerie n'empêchait pas d'être utile même au mœurs. On les regarda d'abord comme les premières leçons de sagesse qu'on pouvait donner aux jeunes gens et qu'il était heureux qu'on eût parées de façon à les leurs faire aimer. Tels sont les premiers *Contes* de Perrault et de plusieurs autres.

Quelques personnes imaginèrent ensuite pour leur plaisir, de donner un peu plus de corps à cette production d'esprit. On reçut assez bien leurs essais en ce genre et ce qui acheva non seulement de tirer de l'oubli, mais même d'accréditer les contes de fées, ce furent ceux de l'aimable Comte Hamilton. « Vous vous conviendrez qu'on s'est furieusement trompé sur le mérite du *Bélier*, des *Facardins*, etc., ou qu'on se trompe fort aujourd'hui sur celui de tous les contes dont nous sommes inondés, et même de ceux qui ont fait le plus de fortune, car rien ne se ressemble moins.

- Vous avez raison, interrompis-je, votre observation est la plus judicieuse du monde et je suis absolument de votre avis. C'est même une règle de juger qu'on peut porter aujourd'hui sur tous les genres ; car si nos poèmes dramatiques modernes sont bons, ceux du dernier siècle sont dans le même cas que les *Contes* d'Hamilton, c'est-à-dire qu'ils sont détestables. Et pour ne point sortir du sujet de notre conversation, je crois, lui dis-je, tous nos derniers contes biens secs, bien ridicules, bien fous ; et les petits ornemens, les guipures de détail dont on les a

chargés n'empêchent pas qu'ils ne découvrent la stérilité d'imagination de leurs auteurs, et le peu de décence des lecteurs qui les dévorent. »

Qui croirait, après une condamnation si précise de notre mauvais goût pour les contes, que j'eusse jamais pensé à en bâtir un sans doute plus mauvais encore que ceux que je proscrivais ? Bel exemple de l'inconséquence de l'esprit humain ! Rien de si aisé que d'avoir des principes, rien de si difficile que d'y conformer sa conduite ou d'y plier son talent. Et d'ailleurs, diraient nos agréables méchants, s'ils savaient un peu de latin :

*Habet hoc ingenium humanum, ut cum ad solida non suffecerit,
in futilibus atteratur.*

Verulam. de augm. scient.

Tanzai et Néadarné

Note : Étant donné que la préface de ce conte se prolonge sur trois chapitres, je n'ai pas cru bon de la recopier dans son intégralité. J'ai donc reproduit les éléments essentiels et je vous prie de bien vouloir vous référer au conte même afin de la consulter dans son intégralité.

PRÉFACE

Chapitre I

De l'origine de ce livre.

« Cet ouvrage est, sans contredit, un peu des plus précieux monuments de l'Antiquité ; et les Chinois en font un si grand cas, qu'ils n'ont pas dédaigné de l'attribuer au célèbre Confucius. En effet pour la sagesse des préceptes, la bonté de la morale, la beauté de l'invention, la singularité des événements, et l'ordre qui y est répandu, ils n'ont pu se dispenser de l'en croire l'Auteur. [...] Ce livre, cependant, est de Kilocho-éé, personnage illustre
[...]

Chapitre II

Comment ce trésor a passé en France.

[...]

Chapitre III et dernier

Inconvénients auxquels il a fallu remédier ; éloge du dernier Traducteur.

[...]

Pour le fond, il peut être extravagant, mais c'est vraisemblablement la faute de l'original. On aurait tort d'exiger de l'imagination d'un Chinois, la régularité et le goût qui brillent dans nos Auteurs français, qui toujours compassés, sont presque toujours fort raisonnables, et froids encore plus souvent. Fondés en cela sur je ne sais quel précepte d'Horace, que de bon cœur je mettrais ici, si je m'en souvenais parfaitement ; mais cet Horace prétend que la raison soit égayée, et n'ordonne pas qu'on ennuie ses lecteurs à force de sagesse. Je suis, au fond, très persuadé que ceux de nos Auteurs que nous trouvons si arrangés, voudraient pouvoir l'être moins, et pêcher un peu plus contre les règles. Leurs ouvrages en seraient moins décents, mais plus agréables, et mieux lus.

Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine

Discours préliminaires

Vous m'avez non seulement demandé, madame, un conte de fées, vous avez même exigé qu'il fût fait avant mon retour à Paris ; vous m'avez de plus ordonné d'éviter toute ressemblance avec tous ceux qui paraissent depuis quelques temps. Croyez-vous, madame, qu'il soit aussi facile de vous donner un conte de fées d'un tour neuf et d'un style moins commun que celui qui semble affecté à ces sortes d'ouvrages. [...] Quoi qu'il en soit, l'obéissance étant une vertu que votre sexe préfère peut-être à toutes les autres, je me suis mis à l'ouvrage, et je vous envoie tout ce que j'ai pu tirer de mon imagination a peu de suite et change souvent d'objet. Elle dépend si fort de ma santé et de la situation de mon esprit que tantôt elle est triste, tantôt bizarre, quelquefois gaie, brillante ; mais en général, toujours mal réglée, et ayant peu de suite. [...] [commentaires sur le conte lui-même]

Vous serez étonnée qu'avec une pareille façon de penser je me sois livré si franchement au goût présent, et que j'aie même surpassé ceux qui m'ont précédé dans ce genre, que je désapprouve ; mais, je vous le répète, c'est moins pour me conformer à la mode que pour profiter du temps où elle est en règne, et ruiner, s'il est possible, ceux qui voudront écrire après moi sur un pareil ton. Le conte que je vous envoie est si libre et si plein de choses qui toutes ont rapport aux idées les moins honnêtes, que je crois qu'il sera difficile de rien dire de nouveau dans ce genre. Du moins je l'espère ; j'ai cependant évité tous les mots qui pourraient blesser les oreilles modestes ; tout est voilé mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau.

2. Métalepses chapitralles

Angola

Aux petites-maîtresses

On donnera dans peu la préface

Chapitre premier – *Introduction plus nécessaire qu'amusante*

II- *Qu'on a sûrement prévu*

III- *On ne peut pas contenter tout le monde*

IV- *A quelques chose malheur est bon*

V- *Nouveau monde*

VI- *Qui n'est qu'une suite de l'autre*

VII- *Peu à peu nous arrivons*

VIII- *Spectacles, profit qu'on en tire*

IX- *Qu'il ne faut compter sur rien*

X- *Aventure imprévue*

XI- *Droits d'aubaine payés. Fin du noviciat*

XII- *Conversion subite, dette acquittée*

XIII- *Recette contre le dégoût, dont il est bon de faire usage*

XIV- *Chose inouïe. On la passera si on veut*

XV- *Aussi incroyable que le précédent*

XVI- *Qui ne sera pas entendu de tout le monde*

XVII- *Il était bien temps*

XVIII- *Moment saisi, obstacle imprévu*

XIX- *L'oraison de Saint-Julien*

XX- *Nécessaire, quoique ennuyeux*

XXI- *Bal du temps passé, force de l'habitude*

XXII- *Qui mène à de grandes choses*

XXIII- *Noces sans effet, ressources de l'amour-propre*

XXIV- *Remède pire que le mal
Commencement des malheurs et fin de l'histoire*

Le Canapé couleur de feu

Chapitre premier – *La Vergogne du Procureur, & le changement merveilleux du Canapé.*

Chapitre II – *Du Pays de l'inconnu, & de ce qui occasionna sa métamorphose.*

Chapitre III – *Arrivée de Commode au Palais de Crapaudine, & comme il y fut accueilli par les autres femmes de sa Cour.*

Chapitre IV – *Les nouveaux Amans pris en flagrant délit : la disgrâce de Printanière, & la métamorphose de Commode en canapé pour avoir fait à la Princesse un affront que le sexe ne pardonne pas.*

Chapitre V – *Une celebre embocheuse de filles achete le canapé ; un Abbé recommandable par ses exploits d'amour, en a l'étrene.*

Chapitre VI – *Le préambule du saint homme & ce qui s'en suit.*

Chapitre VII – *D'un Abbé qui se faisoit fouetter, pour réveiller en lui la partie brutale.*

Chapitre VIII – *Quatre Moines se trouvent chez la Fillion sans le sçavoir, & y font par occasion ce que l'on fait en si bon lieu.*

Chapitre IX – *De joueurs de convulsions achètent le canapé.*

Chapitre X – *Le Canapé vendu à une Dévote, les peines & les mortifications qu'il essuye à son service.*

Chapitre XI – *Le Canapé entre chez le Procureur, & y recouvre sa première forme au bout de dix ans.*

Le Grelot

Table des matières

Première partie

Sottise préliminaire,

Tout ce que l'on voudra,

Chapitre I. *Le jour qu'Alexandre naquit le Temple D'Ephèse fut embrasé,*

Chapitre II. *L'Éducation est une belle chose,*

Chapitre III. *Petit-à-petit l'Oiseau fait son nid,*

Chapitre IV. *Le beau Sexe fait bien un jeune homme,*

Chapitre V. *Où l'on traite du mérite des Gens de distinction,*

Chapitre VI. *Il ne faut pas rester sur la bonne bouche,*

Chapitre VII. *Qu'on passera si l'on veut,*

Chapitre VIII. *Où le Prince devint curieux d'Antiquités,*

Chapitre IX. *Où l'on verra jouer un grand rôle*

Chapitre X. *Des bonnes mœurs*

Chapitre XI. *Journée bien employée*

Chapitre XII. *Choses ordinaires & fort bizarres,*

Chapitre XIII. *Coup de Théâtre ou à-peu-près,*

Chapitre XIV. *Especes de dénouement,*

Table des matières Seconde partie

Transition,

Chapitre I. *Voyage ennuyeux, Histoire intéressante,*

Chapitre II. *Choses prévues & imprévues,*

Chapitre III. *Les signes de santé. Le pet Académique*

Chapitre IV. *Avis aux Curieux*

Chapitre V. *Où l'allégorie saute aux yeux*

Chapitre VI. *Dont le Titre m'embarasse,*

Chapitre VII. *Tout vient à point à qui peut attendre,*

Chapitre VIII. *Moyen de se brouiller avec les Femmes,*

Chapitre IX. *Où le financier dit de belles choses,*

Chapitre X. *Incidens romanseque. Mariage ébauché,*

Chapitre XI. *Le dépit amoureux,*

Chapitre XII. *Le moyen de parvenir dans le monde,*

Chapitre XIII. *Les effets du Tonnerre,*

Fin de la Table de la seconde &

Histoire bavarde

Façon de préface

Chapitre 1 – *Grands Mots*

Chapitre 2 – *Au Fait*

Chapitre 3 – *Enigme*

Chapitre 4 – *Oracle*

Chapitre 5 – *A d'autres*

Chapitre 6 – *Persiflage*

Chapitre 7 – *Suite et Cavalcade*

Chapitre 8 – *Terre Inconnue*

Chapitre 9 – *Morale et Lorgnette*

Chapitre 10 – *Lorgnette impayable*

Chapitre 11 – *Longueurs*

Chapitre 12 - *Conclusion*

Les Mille et une fadaïses

Chapitre I - Où l'on verra la naissance de Riante, et la jolie personne que c'étoit que la fée Trois-bosses ;

Chapitre II - Éducation de Riante ; précautions inutiles ;

Chapitre III - Ce que Riante vit à son réveil, et comme elle apprit à rêver ;

Chapitre IV - Comment Troisbosses tendit ses panneaux, et comment ils lui réussirent ;

Chapitre V - Où la fée Lirette trouva Gracieux ; ce qu'elle lui dit ; ce qu'il répondit ; ce qu'elle reprit ; ce qu'elle répliqua ; ce qu'elle fit. ;

Chapitre VI - Comment le chevalier acquit de la gloire à grand marché, et du profit qui lui en vint. ;

Chapitre VII - Histoire de Brillandor interrompus tout naturellement ;

Chapitre VIII - Gracieux donne dans le pot au noir. Suite de l'histoire de Brillandor ; ce que devint ce chevalier ;

Chapitre IX - Où l'on verra un Canapé et quelques parenthèses ; galerie, combat. ;

Chapitre X - Comme le champ de bataille s'en fut, et ne resta à personne. Comment Riante fut retrouvée, et ce que devint la merveilleuse Troisbosses.

Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine

Discours préliminaires

Première partie

Histoire du sultan Misapouf

Deuxième partie

Histoire de la sultane Grisemine

Tanzaï et Néadarné

Préface

Chapitre 1 – *De l'origine de ce livre*Chapitre 2 – *Comment ce trésor a passé en France*Chapitre 3 et dernier – *Inconvénients auxquels il a fallu remédier ; éloge du dernier Traducteur.*

Livre premier

Chapitre I – *Ce que c'est que le Prince Hiaouf-Zèlès-Tanzaï.*Chapitre II – *Retour du Prince ; assemblée du Conseil ; proposition de Mariage ; arrivée des Princesses ; leurs agaceries, comme quoi reçues.*Chapitre III – *Amours du Prince ; sagesse inouïe de Néadarné.*Chapitre IV – *Choix de Tanzaï ; présent de l'Écumeiro.*Chapitre V – *Dépôt de Roussa Blaffarda ; sur quoi fondé ; quelle est la consolation qu'on lui promet, et qui.*Chapitre VI – *Jour des Noces ; toilette de Néadarné.*Chapitre VII – *Suite du jour des noces, essai de l'Écumeiro ; colère et refus de Saugrenutio.*Chapitre VIII – *Vengeance de Concombre ; retour au palais ; ce qu'on y apprend.*

Livre second

Chapitre IX – *Nuit de Noces.*Chapitre X – *Suite de la nuit de Noces ; tour que joue l'Écumeiro à Tanzaï.*Chapitre XI – *Événements peu intéressants ; Conseil assemblé, à quoi il sert.*Chapitre XII – *Oracle du Singe. Départ du Prince.*Chapitre XIII – *Aventure miraculeuse de la Fée au Chaudron.*Chapitre XIV – *Arrivée du Prince dans l'Île des Cousins.*Chapitre XV – *Comme quoi l'on se trompe à ce qu'on imagine.*Chapitre XVI – *Illusion. Bonheur du Prince évanoui. À quel prix on le lui rend.*Chapitre XVII – *Nuit délicieuse de Tanzaï.*Chapitre XVIII – *Le moins amusant du livre.*Chapitre XIX – *Bagatelles trop sérieusement traitées.*Chapitre XX – *Retour du Prince à Chéchian.*Chapitre XXI – *Qui apprend qu'il ne faut compter sur rien.*Chapitre XXII – *Ce qui fit que le Prince se fâcha.*Chapitre XXIII – *Qu'il faut bien se garder de passer, tout impatientant qu'il est.*Chapitre XXIV – *Qui ne sera peut-être pas entendu de tout le monde.*Chapitre XXV – *Comme le précédent.*

Livre troisième

Chapitre I – *Qui ne dément pas les deux autres.*Chapitre II – *Qui fera bâiller plus d'un lecteur.*Chapitre III – *Malice de Jonquille : comment Moustache la tourne à son profit.*Chapitre IV – *Conversation intéressante de Moustache et de la Princesse.*Chapitre V – *Intéressant s'il est bien traité.*Chapitre VI – *Qui ne sert qu'à allonger l'ouvrage.*Chapitre VII – *Où l'on verra entre autres combien la Musique a dégénéré.*Chapitre VIII – *L'opéra.*

Livre quatrième

Chapitre IX – *Combien il est dangereux pour les femmes d'être peureuses.*Chapitre X – *Qui prépare de grandes choses.*Chapitre XI – *Distraction de la Princesse.*Chapitre XII – *Qui apprendra aux Prudes qu'il est des occasions dangereuses.*

Chapitre XIII – *Où le Lecteur lira des choses qu’il prévoit depuis longtemps.*

Chapitre XIV – *Plus nécessaire qu’agréable.*

Chapitre XV – *Comme quoi les plus fins y sont pris. Arrivée de Barbacela. Retour à Chéchian. Différends sur l’Écumoire terminés à l’amiable. Fin de l’Histoire*

