



HAL
open science

”Conduire son rêve” : la pédagogie du merveilleux dans les Sultanes de Guzarate de Thomas-Simon Gueulette

Catherine Langle

► To cite this version:

Catherine Langle. ”Conduire son rêve” : la pédagogie du merveilleux dans les Sultanes de Guzarate de Thomas-Simon Gueulette. *Féeries. Études sur le conte merveilleux XVIIe-XIXe siècle*, 2004, 1, pp.107-124. hal-00916159

HAL Id: hal-00916159

<https://hal.science/hal-00916159>

Submitted on 10 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Catherine Langle

Université Stendhal-Grenoble 3 – UMR LIRE

« CONDUIRE SON RÊVE »

LA PÉDAGOGIE DU MERVEILLEUX
DANS *LES SULTANES DE GUZARATE*
DE THOMAS-SIMON GUEULLETTE

DANS LA PAROLE PRISONNIÈRE¹, J. Bencheikh montre que *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas une simple collection de contes. Il distingue dans le recueil une unité profonde qui procède d'un « avant dire » dont le texte reconduit la parole « prisonnière » de conte en conte selon une mise en scène toujours renouvelée et jamais close de l'affrontement entre un désir et une loi. Cette unité donne au recueil la cohérence d'un genre, non défini par des règles extérieures, mais rapporté à une matrice (la parole conteuse dans son travail souterrain) qui le voue à un inachèvement consubstantiel à sa vocation.

Les nombreuses suites et imitations des *Nuits* après 1704 peuvent-elles au même titre – où selon d'autres modalités – prétendre à la même unité foncière? Ces formes hybrides, mixtes, selon l'esprit inauguré par la Régence² ont-elles été de simples suites de contes rassemblés au petit bonheur sous l'égide d'une histoire-cadre où ont-elles développé des cohérences internes inédites et récurrentes telles qu'on puisse y déceler une volonté organisatrice? Des études comparatives s'imposent en vue d'établir d'éventuels traits communs entre les formes héritières des *Nuits*. Sans doute apercevrait-on des différences selon que les textes considérés sont

1. Bencheikh, Jamel Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la Parole prisonnière*, Paris, Gallimard, NRF, 1988.

2. Cf. *La Régence*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, A. Colin, 1970; voir notamment les articles de Jean Sgard, « Style Rococo et style Régence », et de René Démoris, « Aspects du roman sous la Régence, un genre en mutation ».

des transcriptions arrangées d'authentiques manuscrits orientaux ou des combinaisons plus libres faisant une plus grande part à un intertexte occidental ou à l'invention des « auteurs ». Des unes aux autres, ce qui se perd, peut-être, c'est l'activité de cette parole primordiale, anté-littéraire, qui nourrissait la fantasmagorie conflictuelle des *Nuits*. C'est le cas dans celle que nous étudierons, *Les Sultanes de Guzarate*. Mais un autre principe unificateur paraît s'y substituer, donnant à ce recueil une logique globale dont nous allons tenter de mettre en évidence la visée.

Les Sultanes de Guzarate ou *Les Songes des hommes éveillés, contes Mogols* ont été publiés par Gueullette en 1732. Fort du succès de ses *Contes Tartares* et de ses *Contes Chinois* le romancier dédie au public un nouveau recueil dont il souligne la particularité dans une préface. Reconnaisant avoir tiré – à l'exemple d'autres auteurs de contes orientaux – les histoires des précédents recueils de diverses sources déjà écrites pour les *habill[er] à la tartare* (ou, ensuite, à la chinoise), il avoue en ce qui concerne *Les Sultanes* avoir mis un soin tout particulier à composer l'histoire-cadre pour *donner un tour nouveau à raconter les autres* :

Je lui avouerai, cependant, que je n'ai pas été peu embarrassé à imaginer une première histoire, pour donner un tour nouveau à raconter les autres³.

Laissant dans l'ombre l'origine des divers contes rassemblés dans *Les Sultanes*, il revendique néanmoins l'originalité de cette l'histoire-cadre (celles des « Sultanes » à proprement parler) qui infléchit selon lui le sens de l'ensemble du texte en lui conférant un style particulier de narration : *un tour nouveau*. Le texte se constitue alors en ensemble organique, l'histoire des sultanes permettant d'intégrer des contes d'origines probablement diverses à un propos unifié par l'homogénéité et l'originalité d'une énonciation singulière.

L'argument de l'histoire-cadre est le suivant : Oguz, sultan de Guzarate, aimé de ses quatre femmes, en épouse néanmoins – par dérogation – une cinquième, pour laquelle il délaisse les autres pendant quinze ans. C'est alors que, doutant de la sincérité de Goul-Saba, sa préférée, il consulte le sage Cothrob qui lui indique d'un stratagème pour connaître le cœur de ses femmes. S'étant donc fait passer pour mort, il écoute les propos tenus par celles-ci depuis une galerie secrète, tandis qu'elles reçoivent les voyageurs d'un caravansérail qui leur content leurs mésaventures en les prenant pour des intelligences surnaturelles, des « périzes ». À terme,

3. Gueullette, Thomas-Simon, *Les Sultanes de Guzarate, ou Les Songes des hommes éveillés, contes Mogols*, Paris, Prault, 1732 ; édition consultée *Cabinet des fées*, t. 22-23, Genève, 1786, p. 247.

Oguz découvrira l'indignité de Goul-Saba et la fidélité de cœur des autres sultanes.

Dans sa préface, Gueullette se justifie auprès du lecteur de ce que la structure de l'histoire (volonté d'Oguz d'accéder aux pensées de ses femmes) ne lui ait pas permis de ménager la surprise de la « résurrection » du sultan. Ce faisant, jouant un peu la palinodie, il propose pourtant effectivement un nouveau contrat de lecture : l'intérêt de son histoire ne tiendra pas dans un effet de surprise et de dénouement venant conclure une dynamique narrative orientée vers son terme, mais bien dans une énonciation nouvelle, une manière particulière de traiter la fiction.

Tandis qu'il revendique véritablement un « style » propre, Gueullette se justifie également de l'importance inaccoutumée données aux notes dans son ouvrage. S'il la rapporte au souci d'éclairer son lectorat féminin sur les références exotiques qu'il mobilise, il y confirme l'inscription forte de l'auctorialité dans *Les Sultanes*. Au seuil du livre, l'auteur affirme sa présence : responsable de l'histoire-cadre, initiateur d'un *tour nouveau à raconter*, guide de la lecture dans les notes. La collection de contes probablement empruntés qu'il rassemble y devient un véritable recueil, une structure organique souple, mais concertée.

Une unité d'ensemble se dégage en effet d'une mise en perspective, dans l'histoire-cadre, de la réception des contes par les sultanes et leurs hôtes. Celle-ci y est orientée vers une éducation des auditeurs – et, conjointement, du lecteur – de conte en conte, alors qu'est reconduite la tension entre le désir d'abandon à l'imaginaire et le contrôle littéraire de ses dérives, auditeurs et lecteur apprennent progressivement à adopter une position d'écoute juste par rapport aux déploiements du merveilleux – et, pour le lecteur, à ceux de la fiction. Il nous a semblé que la conduite de cet apprentissage présidait à l'organisation du texte. Il paraît en dessiner l'architecture, en expliquer la forme singulière (notamment la présence de certaines notes) et en éclairer le dénouement (l'accès des personnages à la fontaine de jouvence). C'est avant tout ce *tour nouveau à raconter* induisant, semble-t-il, un rapport réfléchi à la fiction, qui confère à cette suite de contes l'équilibre orienté d'un recueil.

Le merveilleux sous contrôle

D'emblée, la référence au merveilleux dans *Les Sultanes* est accompagnée de procédures de mise à distance qui en contrôlent les effets. Que ce soit par l'intervention directe de l'auteur dans les notes, par l'insertion de

thèmes satiriques, d'épisodes et de commentaires visant à sa démystification, le texte ne s'abandonne jamais à la féerie sans exercer, par divers moyens, la vigilance critique du lecteur.

L'auteur y affirme d'abord sa présence dans les notes : instance de contrôle esthétique, garde-fou de l'imaginaire et guide de la lecture. Ces notes « cadrent » la tendance du texte à la fabulation. Elles assurent d'abord une garantie esthétique : elles l'empêchent de se livrer à ce « faux merveilleux », ce merveilleux outré que condamne *L'Encyclopédie*, reprenant la doctrine classique, parce qu'il n'a cure de la vraisemblance et de la proportion⁴. Dès les premières pages de l'histoire cadre, les notes en appellent à la vigilance du lecteur. Ainsi, après une description hyperbolique du paradis musulman où les houris, créatures parfaites, accueillent les croyants, Gueullette prend le lecteur à témoin des débordements d'un imaginaire religieux qu'il tourne en dérision :

Tant d'extravagance et de puérité, avec des détails aussi ridicules, sont rapportés dans *le second volume de la religion des turcs, par Echielle Mufti* (t. 22, p. 297)⁵.

Il réitère sa critique à la fin du roman dans *l'Histoire d'Abderaïm*, prouvant une grande constance de son souci esthétique :

Une relation du Paradis de Mahomet, aussi exacte, aussi ridicule et emplie d'extravagance, se trouve écrite et imprimée dans *la religion ou théologie des turcs, par Echielle Mufti*. Il est difficile de concevoir comment des gens sensés peuvent ajouter foi à de pareilles puérités, dont le détail est encore infiniment plus circonstancié dans ce livre (t. 23, p. 466).

Les descriptions du paradis révèlent ici et là leur statut parodique. Gueullette adopte donc au seuil du livre un point de vue classique, qui déprécie l'imaginaire érotique de l'Orient (et surtout sa transcription par Echielle Mufti) au nom de son caractère outré et de son invraisemblance. Sans doute l'auteur, guidé par un souci esthétique, témoigne-t-il aussi d'une préoccupation éthique : mettre le lecteur en garde contre le recours à un imaginaire du plaisir (le paradis) à effet compensatoire. Cette volonté d'ascèse de l'imaginaire semble inscrite également dans l'architecture du recueil.

Le recueil lui-même, sans l'appui de la garantie auctoriale, déploie ses propres parades contre un appétit immodéré pour le merveilleux ou la magie. L'activité démystifiante du texte agit ainsi par l'insertion progressive de thèmes et d'épisodes qui tournent en dérision les esprits trop avides

4. Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1771. t. VI, p. 681. a. : Fiction : [...] Dès qu'on a secoué le joug de la vraisemblance, et qu'on s'est affranchi de la règle des proportions, l'exagéré ne coûte plus rien.

5. *Les Sultanes de Guzarate*, ouvrt. cité.

de se perdre dans l'imaginaire. Ainsi, l'épisode d'Aboul-Assam, introduit une série de thèmes satiriques dans la série très romanesque des premières histoires : on y accède aux coulisses des jeux de dupes, on y perçoit les supercheries et les abus auxquels l'action sur l'imagination peut donner lieu. Les tours d'adresse mis en œuvre par une troupe de charlatans pour subjuguier le peuple (l'enfant démembré et l'arbre à la croissance magique) – opposent dupeurs et dupés :

Quelqu'ébloui que j'eusse été par l'adresse des charlatans... je ne m'y étais pas laissé tromper, bien persuadé que tout se passait sans magie (t. 23, p. 17).

La critique du faux merveilleux s'étend ici à toute forme de captivation de l'imaginaire : par la médecine, l'audace charismatique (cf. l'affaire du cadî assassiné, t. 23, p. 32-33), et la religion. Une fois cette thématique insérée dans le recueil, elle se décline, de conte en conte, sous plusieurs variantes. On la retrouve dans l'histoire de Cazan-Can : c'est ainsi que, fort de ses connaissances scientifiques, celui-ci échappe à ses bourreaux, en se jouant de leur adoration pour le soleil, (t. 23, p. 78-84). Vers la fin du recueil, le peuple est affranchi de la croyance en de faux dieux et une jeune fille délivrée de la concupiscence des Brahmins scélérats par un héros ayant su tirer parti des superstitions religieuses de celle-ci (t. 23, p. 454-460). Ici, des thèmes propres aux Lumières contribuent à la visée éducatrice du recueil : l'apprentissage du bon usage de l'imaginaire révèle son lien à la critique des religions. La préoccupation esthétique de Gueullette, celle de ne consentir qu'à un merveilleux conforme aux règles classiques, va de pair avec la critique d'un imaginaire religieux à vocation compensatoire.

Gueullette aime pourtant puiser à la tradition fabuleuse de l'Orient et, comme ses précédentes œuvres l'ont montré, se plaît à restituer des histoires dépayçant les esprits trop rationnels. Mais il ne le fait, semble-t-il, que dans le cadre d'une certaine déontologie qui l'amène à ironiser sur toutes les formes de crédulité. Dans *Les Sultanes*, le merveilleux s'imisce d'abord par des rêves (dans les contes comme dans l'histoire-cadre). Ce faisant, il reste ambigu : ces rêves sont-ils l'occasion de véritables apparitions, ou sont-ils de simples « vapeurs nocturnes », de simples élaborations psychiques ? Le texte à ce sujet ne tranchera qu'à la fin, avec les révélations du magicien Cothroob. Dans la plus grande partie de l'histoire-cadre, le merveilleux se manifeste à travers des formes vraisemblables, recevables par la raison. Son matériau proprement fantasmagorique n'est introduit que progressivement, avec l'aventure d'Aboul-Assam dans les souterrains de Persépolis (t. 23, p. 37-43).

Il intervient donc par le biais d'une histoire comique dont le protagoniste est un aventurier déluré. Alors même que le merveilleux se donne libre cours, il n'est délivré que sous des espèces comiques et parodiques, comme pour prévenir la tentation d'une consommation purement fantasmagorique des contes. Les deux dernières histoires en donnent l'illustration. La maladresse du personnage, comme sa relative indignité sociale placent l'histoire fabuleuse de Massoud sous le signe du comique (t. 23, p. 363-367). Quant à l'histoire de Mouïad, elle est rapportée à un énonciateur premier, Abderaïm, surnommé « le menteur ». La tonalité burlesque de leurs épisodes magiques se projette ensuite sur les épisodes romanesques et merveilleux antérieures qui perdent dès lors, tout aspect fascinant.

Le recueil, qui ordonne ses contes du plus naturel au plus fabuleux, les ordonne donc conjointement du plus romanesque au plus parodique. Cet ordre opère ainsi un reflux des significations des derniers contes sur les premiers et permet que se dégage une vision ironique, aussi bien du romanesque du cœur que du merveilleux outré. Déjà, dans l'histoire du prince de Visapour, roman baroque en miniature, il devient rocambolesque par sa décontextualisation. L'apparition du merveilleux dans un conte qui n'en mobilisait pas jusqu'alors – et du plus soutenu (lutte contre des monstres, métamorphoses, dangers, exploits fabuleux; t. 23, p. 93-109) (à l'exception des rêves prémonitoires) – paraît insolite. Et cela, d'autant plus que les histoires suivantes de (Zendheroud et de Margeon) n'en utilisent guère. De fait, sa mobilisation épisodique et intempestive semble un trait caractéristique du conte oriental. Mais ses effets chez Gueullette associent surprise et parodie. La désinvolture de l'auteur bouscule les codes de lecture qu'il a lui-même installés (le merveilleux sous contrôle) et dérange le lecteur dans la position qu'il avait jusque là été tenu d'adopter.

Dans les derniers contes (surtout l'*Histoire d'Abderaïm*) il demeure un instrument de dérision de l'héroïsme et des mythes du cœur. Son utilisation y est trop outrancière et tranche trop avec l'usage sobre qui en est fait dans l'histoire-cadre pour ne pas être parodique. Dès lors, reprenant certains leitmotives des premières histoires romanesques pour en donner une version ridicule, il paraît assumer une fonction critique.

Ainsi, l'histoire de Mouïad, dont l'énonciateur d'origine, Abderaïm, porte le surnom de « menteur », propose des séquences qui sont comme la mise en abyme parodique de plusieurs épisodes du recueil. Abderaïm, nullement méritant au regard du code héroïque, n'en rappelle pas moins, par son statut d'« inconnu providentiel » les personnages de Sahed et d'Edris, doubles héroïques de Cothbedin et de Zem-Alzaman. Il en est la carica-

ture, son pouvoir essentiel étant de se transformer en mouche. Les combats d'animaux évoqués alors sont la caricature des combats épiques sur lesquels les contes antérieurs se sont largement étendus. On retrouve également des motifs déjà exploités précédemment, mais ici, le trait est toujours forcé: l'attaque du sultan des Tartares Noguais (Histoire d'Abderaïm, t. 23, p. 408) rappelle celle de Samsam (histoire-cadre), autre amant éconduit. La marque du soufflet reçu en songe par Mouïad (t. 23, p. 447) évoque la cicatrice de Cazan-Can en la reproduisant de manière burlesque (t. 23, p. 66-67). On retrouve aussi des *topoi* parodiés de contes en vogue (le tableau des scènes de la vie du protagoniste, (t. 23, p. 41), l'apparition du buste du héros (t. 23, p. 433) comme dans les *Milles et Une Nuits* (Histoire du jeune roi des Îles Noires). Cette dernière histoire semble avoir la même fonction que la reprise bouffonne, à l'époque, des opéras en vogue.

Le recueil est donc scandé par un certain nombre « d'avertissements » au lecteur, explicites ou implicites, qui tendent à le garantir d'une adhésion sans recul au faux merveilleux ou à l'idéalisme romanesque. À cet égard, la disposition des contes est un facteur primordial de distanciation. Il semble en effet que le merveilleux surnaturel ne soit introduit dans le recueil qu'à partir du moment où l'esprit du lecteur a été suffisamment prévenu de ses dérives pour pouvoir s'en prémunir. Ainsi, le recueil trouve son unité dans un certain travail de distanciation du lecteur opéré par l'orchestration du merveilleux dans les histoires, l'ordre de son intégration et son traitement. Progressivement démystifié, privé de son aura fascinante, il devient peu à peu lui-même un instrument de démystification du romanesque.

Ainsi, par la dénonciation explicite, puis par la démystification satirique et burlesque, le texte stigmatise un certain rapport complaisant et crédule à l'imaginaire. Cette stigmatisation porte d'abord sur le merveilleux religieux puis s'étend au romanesque lui-même. La présence auctoriale, la récurrence de thèmes satiriques et comiques, ainsi que l'ironie qui envahit les textes, maintiennent la vigilance critique du lecteur à l'égard de sa recherche d'évasion et d'assouvissement imaginaire. Cette distanciation s'opère avant tout par la scansion des contes et le mode d'intégration progressive d'un merveilleux dont la fonction devient de plus en plus auto-parodique, amenant le recueil à se mettre en abyme dans une perspective critique. Le merveilleux, libéré en même temps que désenchanté, devient l'instrument insolite d'une véritable éducation à la lecture de fiction. Plutôt que de se laisser happer par une dérive rêveuse au fil des contes, l'auditeur (le lecteur) fait l'apprentissage – sous l'égide de

Gehernaz – d'une lecture fondée sur la jouissance de l'invention et de la virtuosité énonciative plutôt que sur l'adhésion imaginaire :

Vos aventures vous ont fait plaisir, dit alors Gehernaz [à Massoud], par leur singularité, et par la manière avec laquelle vous les avez racontées (t. 23, p. 382-383).

Gehernaz récuse tout contrat de lecture fondé sur la croyance, pour proposer une autre posture d'écoute, ouverte à la jouissance de l'*inventio* et à celle de l'énonciation. À son exemple, Gueullette entreprend, une véritable éducation du lecteur. Sa visée est encore plus sensible dans l'histoire-cadre qui, articulant les contes entres eux, assure leur interaction sémantique.

Stratagème et merveilleux dans l'histoire-cadre

Il semble que l'histoire-cadre mette en évidence tout un jeu de l'auteur (un double jeu) pour réinvestir le merveilleux d'une puissance imaginaire féconde tout en le purgeant de certaines séductions aliénantes. Gueullette apprend au lecteur à discerner le merveilleux authentique, celui, qui, selon l'esthétique classique, exhausse l'esprit jusqu'à l'intuition d'une transcendance. Il le fait en réservant au lecteur un surplomb ironique sur ceux les personnages qui demeurent abusés par des apparences truquées. Chaque conte, à ce titre, vient s'insérer dans l'histoire cadre comme une nouvelle occasion de prendre le lecteur au piège de son propre désir d'adhésion au tout venant de la fiction, et en même temps, de le rendre sensible aux pouvoirs d'un homme doué d'inspiration religieuse tout en lui montrant l'illusion des sultanes qui sont, à son exemple peut-être, conduites par le merveilleux sans le savoir.

Ainsi est-il d'abord placé en position de surplomb : dans l'histoire-cadre, les épisodes vécus par les personnages comme naturels sont présentés au lecteur comme surnaturels. Cothroby, le sage qui les suscite, leur confère une entière vraisemblance : ainsi par exemple, la construction du nouveau palais, assurée par magie, prendra presque autant de temps que si elle avait dépendu du labeur de simples humains. En effet, pour que les sultanes ne se doutent pas de la supercherie, et ne soupçonnent pas tout le pouvoir de Cothroby, les travaux seront ralentis afin que l'édifice puisse passer pour une œuvre humaine :

La sagesse dont je fais profession, et cet anneau, qui appartenait autrefois à Salomon, me rendent faciles les choses qui paraissent les plus impossibles : je n'ai besoin que de témoigner ma volonté aux intelligences qui me sont soumises, pour être obéi dans un instant ; cependant, afin de n'être point suspect aux sultanes vos épouses, ni à vos sujets, il est nécessaire de donner à la

construction de ce palais un temps suffisant pour ne pas faire connaître tout mon pouvoir (t. 22, p. 312).

En fait, l'introduction du merveilleux semble inutile à la logique narrative, il n'est présent qu'« en puissance » puisque tout est fait pour qu'il perde aux yeux des personnages son apparence spectaculaire. Nouvel exemple : pour faire connaître à Oguz le cœur de ses épouses, Cothroba aura recours à un stratagème plutôt qu'au pouvoir magique de son anneau enchanté. C'est ce stratagème qui fournit l'argument du livre : Oguz, donné pour mort, écoute les conversations de ses femmes depuis une galerie secrète ménagée dans un palais qu'il a fait construire à dessein : nulle ubiquité surnaturelle, mais une simple dissimulation de sa présence. L'opération inverse a aussi lieu : faire passer pour merveilleux ce qui ne l'est pas. Ainsi les sultanes, s'ennuyant quelque peu, décident avec l'aide de Schirin, le fils de l'une d'entre elles, d'enlever des voyageurs du caravansérail de Cambaye pour les amener à raconter leur histoire. Ils sont drogués, endormis et transportés. Mais pour qu'ils ne se révoltent pas et parlent avec sincérité, elles se font passer pour des Périzes, intelligences bienfaisantes et omniscientes. La plaisanterie se prolonge ensuite quand les différents visiteurs, ayant connu des expériences de surnaturel authentique, ou l'esprit chargé de représentations romanesques, n'en seront que plus disposés à ajouter foi à de simples apparences de merveilleux. Ce qui fera rire en coulisse Cothroba et les sultanes :

Comme ils avaient lu dans les anciens romans plusieurs aventures à peu près pareilles, ils crurent possible que les mêmes puissances qui avaient conduit la princesse en ces lieux, les y eût également transportés pour y terminer leurs peines (t. 23, p. 51).

Tous les anciens romans turcs et persans, dont j'ai fait autrefois la lecture, sont remplis d'événements bien plus merveilleux ; si ce qui se passe en ce moment n'est pas l'effet d'un songe, il faut que nous ayons été transportés pendant cette nuit dans le Ginnistan...

[...] dit l'imam en riant, ainsi que les sultanes, de l'idée de la vieille, qui était très conforme à la vraisemblance, et encore plus à leur intention (t. 22, p. 335-336).

On a ici une série de dupes : les voyageurs dupes des sultanes (et de Cothroba) tandis que celles-ci sont les dupes de celui-là. Toute la subtilité de l'histoire-cadre est de ménager cette double ignorance dont l'enjeu est la connaissance par Oguz du cœur de ses femmes. Cela donne lieu à des situations de quiproquo assez cocasses⁶. Le merveilleux prend ainsi une

6. « Les sultanes écoutaient avec étonnement les promesses de l'imam [qui vient d'assurer la princesse qu'elle retrouvera son amant] ; elles se persuadaient que pour flatter la passion de la princesse, il lui promettait un bonheur imaginaire, ne voyant aucune apparence que ses chagrins fussent aussitôt finir. Cependant se prêtant à ses idées, elles renouvelèrent à Canzadé les assurances qu'elles lui avaient déjà données d'une protection, qui lui était d'autant plus agréable, qu'elle était frappée de l'idée que ce qui se passait dans le palais n'était pas un songe, les sultanes étaient véritablement des périzes » (t. 22, p. 461).

importance croissante dans le livre, agissant à l'insu des sultanes qui sont manipulées alors même qu'elles croient manipuler. Le lecteur, initié, rit de la promptitude des voyageurs à ajouter foi à tout ce qu'on leur dit, il rit du conditionnement des esprits par des lectures romanesques ou une imagerie religieuse. On retrouve les mêmes simulations dans les histoires insérées. Cazan-Can, pour échapper aux insulaires cannibales de l'île de Ramak les mystifie en leur faisant prendre pour la colère de leur dieu une éclipse de soleil qu'un livre scientifique qu'il possédait lui avait permis de prévoir (t. 23, p. 82-83). Ainsi, il joue sur la superstition des « sauvages » qu'il domine de son approche rationnelle. Mais, ce faisant, il ignore qu'il est lui-même le jouet d'un destin surnaturel lui offrant ce moyen de se délivrer. Là encore, on voit coexister un faux merveilleux tourné en dérision et un vrai merveilleux ignoré.

Tout au long du recueil, vrai et faux merveilleux alternent, bernant les personnages. Du coup, le pouvoir hallucinogène du faux merveilleux est presque entièrement désamorcé aux yeux du lecteur. Mais, le « vrai » merveilleux, le merveilleux facétieux, celui qui oriente dans l'ombre les cheminement des personnages n'en reçoit que plus de prestige. Or, toute la puissance magique à l'œuvre dans le recueil est concentrée en un seul personnage qui en fait jouer les ressorts : l'imam Cothro. Dépositaire de l'anneau de Salomon, il est aussi le seul personnage à être un protagoniste de l'histoire-cadre et de chacun des contes. Commandant la succession des protagonistes du caravansérail, apparaissant tour à tour d'un conte à l'autre, il motive la succession des histoires par l'usage particulier qu'il fait de ses pouvoirs.

Il est investi de surcroît d'un statut particulier : toujours valorisé (ce qui n'est le cas d'aucun autre), omniscient, il n'est affligé d'aucun manque ou d'aucun statut relatif, comme Gehernaz par exemple. À ce titre, il a une aura véritablement mythique. Prophète, dépositaire d'une investiture divine, il semble constituer le point aveugle où le récit cesse de se tourner en dérision pour s'abandonner à la rêverie mythique d'un monde meilleur pris en charge par des hommes inspirés. Surplombant tous les autres personnages – y compris Oguz – il les manipule, fait surgir la vérité, dissipe les illusions. Sous sa conduite, les individus sont à la fois rendus à eux-mêmes et remis dans la voie juste, ou le droit chemin. L'unité du recueil dépend donc largement de ce Cothro immaculé à la volonté duquel sont

Aussi, la foi dans la prophétie de Cothro s'opère par la médiation en quelque sorte involontaire des sultanes dont le statut de pèrizes supposées authentifie la parole, au moment même où elles ne croient pas à ce qu'elles disent.

rapportés l'initiation morale et le parcours diégétique de chaque personnage.

Mais ce mage et ce qu'il représente (la référence à une Providence active, la nostalgie d'un ordre patriarcal gouverné par des sages) sont-ils réellement le point aveugle du récit, le territoire mythique inentamé sur lequel se concentre la croyance en un merveilleux qui, par ailleurs, n'a plus cours ? En d'autres termes, la finalité de ce recueil, dont l'unité repose en dernière instance sur le personnage de Cothroob, obéit-elle à la volonté toute classique d'amener le lecteur – comme l'Église le fait avec ses fidèles – à discerner un vrai merveilleux d'avec un faux merveilleux, afin, humblement, d'y soumettre la représentation de sa propre existence ?

Le cercle du recueil ou le périmètre du rêve

Le véritable fil directeur du recueil est l'émergence progressive du personnage de Cothroob et la prise de conscience par le lecteur de ses pouvoirs. Alors que les sultanes restent dupes, le lecteur se rend compte de l'action déterminante du mage dans le déploiement des événements⁷. En effet, au milieu du récit, elles « font réflexion » sur ce qui arrive par Cothroob mais :

Elles n'avaient garde de s'imaginer que c'était cet homme merveilleux qui conduisait toutes ces aventures à leur fin, par sa profonde capacité dans les sciences les plus sublimes... (t. 23, p. 80).

Vers la fin du récit, leur méconnaissance demeure, elles sont toujours aveugles à son pouvoir (au point d'élaborer une justification rationnelle pour expliquer la reconnaissance par Margeon du vieillard de son rêve) :

sans faire autrement attention à ce qui avait été dit et exécuté par Cothroob (t. 23, p. 341).

De leur relative inconscience dépend en effet la réussite du plan concerté avec Oguz. Auditrices des contes, elles apparaissent comme des

7. *Les Sultanes*, ouvr. cité (t. 22, p. 368). 1^{er} rêve : on ne sait pas encore qu'il est le « vieillard vénérable » du rêve. On ne soupçonne pas encore son rôle initiateur dans les histoires. On ignore que c'est lui, qui, par l'intermédiaire du rêve conduit les personnages à Chitor. (t. 23, p. 49) : Paroles encore sibyllines de Cothroob à *Cazan-Can* mais le lecteur commence à voir que son pouvoir dépasse l'omniscience et va jusqu'à l'intervention sur les destinées des personnages : « tu m'entends assez pour que je n'aie pas besoin de m'expliquer plus clairement » puis : « c'est vous seul qui m'avez guéri d'un amour incestueux qui m'aveuglait ». Ce sont des indices de l'omniscience de Cothroob. On commence à entrevoir qu'il est le vieillard des songes. L'auteur est plus explicite, ce qui indique l'importance qu'il accorde à ce que le lecteur prenne conscience de l'action souterraine du personnage : « Ce qu'il venait de dire à l'imam marquait que ce n'était pas la première fois qu'il avait vu ce grand homme ». (t. 23, p. 80) : Les sultanes « font réflexion » sur ce qui arrive par Cothroob mais n'imaginent pas son pouvoir. (t. 23, p. 88) : Cothroob révèle sa participation dans le privé, sans les sultanes Cothroob dans le souterrain magique, les voix : « Un de nos sages [...] lui a ouvert les yeux », on découvre qu'il fait partie d'une confrérie secrète ».

figures de lecteurs naïvement absorbés par les histoires et ne prenant pas de recul sur l'intelligence organisatrice présidant à leur architecture. Elles sont aveugles au fait qu'une subjectivité surplombante agence tout. En effet, en face d'elles, capable de susciter les péripéties traversées par les personnages, le mage apparaît peu à peu comme une réplique de l'auteur. Avec Cothroob, maître de la disposition des histoires et des séquences, le texte montre sa coulisse en même temps qu'il revendique son origine auctoriale. On peut lire dans *Les Sultanes* la revendication d'un auteur, qui pense son rôle et qui le met en abyme sous la figure d'un sage cabaliste, architecte, maître de l'illusion et de la désillusion. Cothroob assure en outre le lien avec *Les Contes chinois* puisqu'il est le petit-fils de Fum-Hoam *alias* Alroamat, le sage musulman qui assumait la responsabilité des histoires du précédent recueil.

On est loin des *Mille et Une Nuits* et de leur énonciation anonyme. Le recueil des *Sultanes* accomplit un projet auctorial à travers une architecture concertée aboutissant à une clôture, au moins formelle, du texte. Peut-on penser alors que Gueullette renvoie une image mythifiée de sa fonction sous les traits de ce « vénérable vieillard » qui démontre sa totale maîtrise sur le déroulement de l'action et se réclame d'une inspiration divine ? Il convient maintenant de s'interroger sur le sens de l'action de ce personnage qui paraît être la reproduction spéculaire de la fonction auctoriale au sein de ce même texte.

La première caractéristique de Cothroob est la façon dont il oriente toutes les histoires vers une interprétation morale. On découvre peu à peu que, sous l'égide de Salomon, dont il porte l'anneau, il fait partie d'une confrérie de « sages » qui œuvrent à l'amendement et au bien des hommes. Cothroob, avatar des fées éducatrices, conduit toutes les histoires en vue de la réforme morale des personnages :

... c'est aux cœurs seuls des mortels que nous en voulons, nous connaissons la bonté des vôtres (t. 23, p. 341)

Mise à l'épreuve ou temps de pénitence, l'histoire de chacun, conduite à son insu par une intelligence supérieure, dont Cothroob semble l'agent, le mène à un retour sur soi. L'aveugle « miraculé » reconnaît ainsi la signification de sa guérison.

Je reconnais que la même main qui m'avait privé de la vue pour me punir de mes fautes vient de me la rendre à cause de mon repentir (t. 22, p. 471).

Cothroob apparaît de rêve en rêve pour soutenir les courages défaillants. Avant même d'accomplir les désirs des uns et des autres, il leur dispense un soutien moral. Certes Cothroob accomplit des « miracles » (transport magique d'Albaert, guérison, ablation du « germe » incestueux, etc.) mais

même là, procure moins un accès magique à la satisfaction qu'il ne rétribue la persévérance. Il vise moins à susciter la crédulité, qu'à inspirer foi et constance dans les épreuves subies. Cothro, dont l'attribution religieuse est fortement marquée (il est l'envoyé du prophète) accompagne et stimule la liberté humaine. S'il lui arrive de mystifier son auditoire sur le pouvoir des Périzes ou de dévoiler sa propre puissance (t. 23, p. 88), c'est à chaque fois pour fortifier une lutte intérieure. Ainsi, les personnages ne comptent jamais sur la résolution magique de leurs ennuis. Quand le merveilleux survient, ils s'y acclimatent aisément mais sans renoncer à être actifs : il n'y a chez eux aucune convoitise du merveilleux. Le merveilleux n'est pas pour eux un fantasme. Sur Aboul-Assam, l'aveugle, il n'a aucun effet hypnotique : ce qui compte pour lui, ce sont les rapports humains :

L'aveugle fut interdit pendant quelques moments; ensuite, prenant son parti en homme d'esprit: qu'importe où je me trouve, répondit-il; pourvu que je sois avec toi et avec ta compagnie, je serais content (t. 22, p. 464).

En bon disciple de Cothro-Gueullette, ce personnage, ne se laissant pas aller au vertige du surnaturel (de ses désirs), ne modifie en rien son comportement alors même qu'il croit que les coordonnées du réel ont changé. Les pouvoirs magiques dont use Cothro loin d'être hallucinogènes, sont émancipateurs, menant les personnages à une prise de conscience de leurs égarements et à l'assurance d'une juste rétribution. En ce sens, il incarne dans la diégèse l'éthique même de l'écrivain démystificateur délivrant son lectorat de toute fascination pour le faux merveilleux et ses prodiges.

Cothro l'éveilleur en vient pourtant étrangement, vers la fin du recueil, à affirmer la validité d'un récit basé sur un merveilleux outré. Ainsi, alors que les sultanes doutent de la véridicité de l'histoire racontée par Mouïad sur la foi des récits de Kaled (surnommé « le menteur »!), il leur réplique :

Vous pourriez vous tromper, dit l'imam, et moi je crois que tout le récit de Mouïad contient une exacte vérité (t. 23, p. 448-449).

De fait, il va jusqu'à cautionner cette histoire rocambolesque en appuyant les dires de Mouïad par la convocation magique de ses parents. De quelle vérité faut-il donc créditer ces fabulations authentifiées par ce personnage hautement valorisé et qui semble être le relais de l'auteur ?

J'ignore, reprit très sérieusement Albaert [...] si ces génies bienfaisants ont bâti ce palais dans quelqu'autre endroit du monde; mais il est bien sûr, *si nous ne devons pas regarder notre séjour en ces lieux comme un songe de gens bien éveillés...* (t. 22, p. 465)⁸

8. C'est nous qui soulignons.

L'hypothèse d'Albaert, qui reprend le titre des *Sultanes*: «*Les songes des hommes éveillés*», comme le mystérieux avertissement de l'imam sur «l'exacte vérité» d'un récit que le texte attribue notoirement à un menteur (Kaled) obligent le lecteur à passer outre la distinction naturel/surnaturel pour attribuer au texte la vérité d'un songe. Cette vérité est d'abord allégorique. Ce niveau de lecture est rendu explicite dès l'histoire de Cazan-Can qui comprend son propre périple marin comme la conséquence de son désir fourvoyé :

N'est-ce pas cet amour incestueux qui m'a conduit vers cet affreux rivage? (t. 23, p. 61)

L'enchaînement de hasards et de nécessités qui l'ont conduit à l'île de Ramak peuvent ainsi être appréhendés comme dérivant d'une nécessité intérieure, et symbolisant un parcours psychologique. Les hasards romanesques – que l'on sait être à l'instigation de Cothro – invitent à lire les péripéties diverses, y compris les épisodes à caractère merveilleux, comme éléments constitutifs de situations symboliques, acheminant une vérité morale. Dès lors, il n'y a plus de différence, véritablement, entre hasards romanesques et épisodes merveilleux qui relèvent les unes et les autres du même arbitraire romanesque et invitent à la même lecture «morale»: la vérité du merveilleux, comme de la fiction, est allégorique et suppose un déchiffrement.

Péripéties romanesques venues du roman baroque et épisodes fabuleux combinés par l'intelligence inspirée de Cothro dans une intention éducatrice constituent le tissu même du texte assumé par l'auteur. Après le démystificateur, c'est une autre facette de l'auteur qu'incarne Cothro: le moraliste. La qualité de «merveilleux» n'est plus un critère pertinent pour distinguer les épisodes au regard d'une lecture soucieuse de recueillir l'élément pédagogique porté par le texte. Mais quelle «morale» est-elle donc distillée par Cothro au lecteur par le biais de l'éducation des personnages? La mythification de sa figure ne procéderait-elle pas de cette posture surplombante d'un (auteur) sage qui domine les vicissitudes de l'existence humaine?

Pour les héros chevaleresques (Cothrobedin, Zem-Alzaman) rattachés aux valeurs de la bravoure et de la magnanimité, on ne peut parler d'éducation car ils ne sont jamais défailants par rapport aux valeurs qu'ils incarnent. Cazan-Can, de même souche, est affligé d'un «germe» pernicieux: il n'est pas responsable de sa passion incestueuse mais semble être plutôt la victime d'une fatalité ou d'un sortilège. Ces héros (auxquels on peut rattacher Canzadé, qui a toutes les vertus d'une héroïne parfaite), ne font, comme dans le roman baroque ou le conte de fée, que manifester leur

essence à travers un parcours d'épreuves dans lesquelles ils n'ont, pour ainsi dire, aucun mérite⁹. Le mage, par ses apparitions, joue par rapport à eux le rôle d'« adjuvant » principal¹⁰ dans un parcours qui, à bien des égards, est ironisé par son excès même.

Les autres personnages, relevant d'une autre typologie, connaissent chute et rédemption après expiation. Pour les protagonistes masculins, relevant de la fable et non plus de l'héroïsme, cette expiation est une pure formalité. Aboul-Assam, faisant le récit de ses aventures, ne semble nullement touché de leur caractère immoral, qu'il aurait plutôt tendance à revendiquer; les deux derniers héros, de souche comique, ne s'y attardent guère davantage. Leur parcours méritoire est donné comme accompli, quoiqu'il soit sans consistance.

Seuls les personnages féminins (Zendheroud et Margeon) semblent appelés à un réel amendement. Ayant pris trop énergiquement en main leur destin, ayant exigé de leurs amants – comme deux précieuses – des preuves de dévotion exorbitantes, elles sont amenées à déplorer leurs excès. En dehors de ces héros figés dans leur essence ou confortés par le texte dans leur immoralité, seules donc les femmes (Zendheroud, Margeon, mais aussi les sultanes, dans l'histoire-cadre) sont sommées, dans leurs relations interpersonnelles, de se soumettre à un système de normes repérables, dont Gehernaz est le porte-parole constamment valorisé. Cothroob, instigateur des histoires, bien qu'il se soutienne d'un discours sentencieux reconduit de conte en conte, apparaît pourtant ici comme un moraliste immoral, par le biais duquel Gueullette ironise sur les éthiques noble et précieuse et persiflant, à l'occasion, l'*hubris* féminine.

Si l'on examine de près le rôle de sage qu'endosse le « vénérable vieillard », on s'aperçoit bien vite de son incohérence : dans « l'éducation » d'Oguz, son action obéit moins que jamais à la logique de la rétribution méritoire : Oguz est récompensé par l'accès à la fontaine de jouvence sans avoir manifesté aucun mérite. Avec ce basculement du texte à son dénouement dans le merveilleux le plus conventionnel autant que le plus débridé, le recueil, si contrôlé jusque-là, bascule dans la logique du fantasme et consent à l'assouvissement imaginaire des désirs par la médiation du per-

9. Cf. l'histoire du prince de Visapour : « Si cette aventure est réservée à un autre qu'à vous, de quelque trempe que soit le sabre que je vous présente, Soham vous aura déchiré en mille pièces avant que vous lui ayez fait la moindre blessure : si au contraire vous êtes destiné à mettre fin à cette espèce d'enchantement, vous trouverez ce monstre aussi doux que le cheval le mieux dressé ; il se laissera brider et monter sans difficulté, et selon toutes nos prédictions, vous serez vainqueur de Semendoum » (*Les Sultanes*, ouvr. cité, t. 23, p. 101).

10. Selon la terminologie de Propp, *Morphologie du conte*. Seuil, coll. « Points », 1970.

sonnage d'Oguz. Le « sage », qui était jusque là le relais d'un auteur soucieux de contrôler les dérives imaginaires est l'agent-même de ce renversement. Comment envisager une telle inconséquence de la part de Cothrobo? Qu'en déduire quant à la réflexion sur la fonction auctoriale amorcée avec ce personnage? Et surtout, comment comprendre une telle rupture dans un texte si soucieux de prémunir son lecteur contre les séductions du merveilleux?

Le parcours d'Oguz, qui structure l'histoire-cadre, peut aider à mieux cerner cet apparent revirement: c'est l'histoire d'une désillusion et des palliatifs à cette désillusion. En effet, le stratagème inventé par Cothrobo révèle à Oguz toute l'indignité de sa dernière épouse, la préférée. Cothrobo le console alors par une leçon de scepticisme: « *le bonheur n'est que dans l'opinion* » (t. 23, p. 396): Oguz peut en tirer une leçon de libertinage: il a réellement joui de Goul-Saba pendant quinze ans et la perte des illusions ne lui est pas fort coûteuse. De fait, sous la tutelle de Cothrobo, il réagit comme n'importe quel petit-maître, par la culture de l'indifférence qui ne fait dépendre sa satisfaction, ni du comportement, ni de la subjectivité d'une femme. La « sagesse » distillée par Cothrobo pose les prémisses d'une leçon de libertinage, elle esquisse la formule d'un bonheur sûr: l'hédonisme sceptique et individualiste.

Dès lors, la fontaine de jouvence et ses promesses de jouissance parfaite ne sont qu'un pis-aller: le lecteur n'y adhère pas une seconde, lui qui a été éduqué à la défiance durant tout le recueil. Elle n'est qu'une conclusion factice, risiblement parodique qui permet de conclure le texte sans le clore, puisque celui-ci est reconduit à son début: la jeunesse d'Oguz. On comprend mieux comment le moraliste Cothrobo achemine ce texte si contrôlé, si démystificateur, à cette mystification qu'est la fontaine de jouvence: elle intervient à un moment où le lecteur ne peut plus l'appréhender qu'avec un regard ironique, et, en même temps, reprenant l'histoire à sa source, elle donne à cette collection de contes le statut d'un recueil, clos par son dénouement, mais ouvert à l'infini recommencement du plaisir de la lecture. Le lecteur désormais averti peut s'adonner à la jouissance d'un nombre indéfini de contes: son imaginaire n'y sera bridé par nulle autre contrainte que la conscience de ses propres artifices.

Ce dénouement n'ouvre pas sur un hors-texte: il reconduit à l'espace propre du texte selon un mouvement auto-spéculaire par lequel la parole conteuse se réamorçe au point même où elle aboutit. Se sachant cantonné au périmètre du texte, à l'espace clos et infini de ses effets de langage, le lecteur peut recueillir alors des « effets de plaisir », comme Oguz, émancipé de l'illusion sentimentale, recueillera les seules « sensations » de la volupté.

Lecteur et personnage, autorisés sous cette condition à se livrer à l'imaginaire pur ont donc perdu leur naïveté : ils sont désormais prêts à s'abandonner à leurs « songes » d'« hommes éveillés » (leurs fantasmes) en état d'éveil intellectuel.

Sous les oripeaux d'un « vieillard vénérable », d'un architecte héritier de Salomon, d'un sage cabaliste, Cothrob révèle alors son vrai visage de philosophe libertin. Imam, prophète inspiré, il ne cherche pas à amener ses ouailles à distinguer le vrai merveilleux du faux pour réveiller en eux le sens d'une transcendance invisible et présente. A l'horizon des *Sultanes*, nulle Providence veillant sur l'âme des personnages : juste une leçon de plaisir dispensée par un être de papier, entouré d'une aura de sagesse, où l'on est invité à reconnaître la figure d'un auteur facétieux, tenant son texte bien en main. Cothrob n'est pas le point aveugle du texte, il est le relais par lequel un auteur ironique affirme sa maîtrise sur sa création.

Dans le climat de relativisme qui va de pair avec la crise de la conscience européenne, le recueil des *Sultanes* s'alimente à toutes les sources, se nourrit de diverses relations de voyages, de plusieurs genres littéraires, combine différents *ethos* pour composer un texte qui ne produise consciemment que des effets de sens et de plaisir, avec une sourde ironie constamment déceptive. Le texte ainsi libéré peut alors orchestrer le déploiement de fantasmes, mais de fantasmes *conscients* de leur artifice.

Le lecteur ainsi prémuni par la vigilance de l'auteur peut alors s'adonner au principe de plaisir. Le recueil devient pour lui un véritable « kaléidoscope » (au sens de Barthes) des plaisirs et des savoirs (d'où tout l'appareillage de notes et tout le recyclage des connaissances en vigueur sur l'orient opéré par le texte). Connaissances nouvelles, exotisme, féerie, rêves romanesques, scènes sanglantes bien corsées, persiflage, misogynie débridée : sous couvert d'une intention morale sans cesse affichée par le « sage » Cothrob, tous les démons du plaisir s'y retrouvent. On comprend que *Les Sultanes* aient connu tant de rééditions.

Avec *Les Sultanes*, le conte oriental à la française se constitue comme une littérature absolument libre à l'intérieur des limites du langage, sans visée symbolique, se sachant productrice de simples effets de sens. Le recueil n'est pas une collection de contes mais se présente comme une architecture concertée, savante, revendiquée par un auteur présent aussi bien dans les notes que dans la figure d'un personnage qui organise et fait converger toutes les péripéties. Le lecteur, soumis à un apprentissage de la

fiction, y est invité à diriger son propre rêve dans un pur espace littéraire – dont il ne côtoie cependant pas encore les abîmes. Ce recueil, spéculaire à bien des égards, dessine, à l'aube des temps de l'incroyance, le profil d'un genre narratif qui ferait miroiter toutes les puissances imaginaires du langage, dans la pleine conscience de son artifice.