



HAL
open science

Atalzaide (1745) : une poétique de l'énigme

Régine Jomand-Baudry

► **To cite this version:**

Régine Jomand-Baudry. Atalzaide (1745) : une poétique de l'énigme. Françoise Gevrey; Alexis Lévrier; Bernard Teyssandier. *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, 2016. hal-01779437

HAL Id: hal-01779437

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-01779437>

Submitted on 26 Apr 2018

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.

Atalzaïde (1745) : une poétique de l'énigme

Atalzaïde, ouvrage allégorique, conte parodique et libertin anonyme paru au début de l'année 1745, constitue une sorte de sommet de l'écriture parodique du genre. Sur l'identité de son auteur, l'incertitude demeure à ce jour. Il a le plus souvent été attribué à Claude Crébillon et serait digne de cette paternité si l'on considère son ingéniosité structurelle. Dans l'échange de correspondance du 25 mars au 5 avril 1745 relative à l'attribution de ce conte, deux lecteurs souvent très bien informés, M^{me} de Graffigny et son ami Devaux, évoquent bien Crébillon (sous le pseudonyme « Le Petit ») pour exclure aussitôt cette hypothèse au motif, écrit Devaux, que « les situations [du conte] ne sont pas assez filées » ; et il ajoute : « D'ailleurs il y a trop d'imagination »¹. Dans sa tentative pour identifier l'auteur du conte par sa manière, ce fin connaisseur de la production narrative contemporaine tâtonne sans pouvoir trouver de réponse convaincante. Les noms de l'auteur de *Grigri* (Cahusac alias la Douceur), de l'auteur de *Néraitir* (Claude Parfaict) et de Piron sont avancés sans qu'aucun d'eux ne le satisfasse vraiment. Enfin, M^{me} de Graffigny donne la clé de l'énigme en communiquant à son correspondant comme une information sûre mais dont elle n'indique cependant pas la source, le nom du marquis de Sennecterre². Or, la comparaison de ce conte aux productions du marquis, auteur d'un recueil intitulé *Nouveaux Contes de fées* publié l'année précédente³, laisse perplexe : la médiocrité d'une écriture sans relief, l'éviction de toute scène libertine circonstanciée alors même que l'intrigue la suscite, et surtout la réitération dans tous les récits du recueil d'un unique schéma d'action particulièrement simpliste ne saurait, sauf coup de génie accidentel ou recours à un auxiliaire à l'esprit particulièrement délié, s'accorder à la complexité de l'intrigue et la subtilité narrative d'*Atalzaïde*. J'ai plaidé ailleurs⁴ pour l'hypothèse d'une écriture collective, ce conte s'apparentant par bien des aspects à ces jeux de société en vigueur dans certains cercles, dans la lignée des divertissements du *Gage touché*.

Ces prolégomènes sur l'identité du maître d'oeuvre ou de l'auteur qui relèvent de l'histoire littéraire, ne sont pas sans lien avec la question qui nous préoccupe ici. L'anonymat de l'ouvrage s'intègre en réalité dans une stratégie délibérée du secret et de l'énigme⁵ qui sont au fondement de la poétique du conte. Mais c'est d'abord au récit lui-même qu'il convient de s'intéresser afin d'étudier les différents aspects de cette poétique, et de s'interroger sur ses enjeux : au-delà du simple régime ludique, de la plaisanterie divertissante qui retourne comme un gant les codes du conte traditionnel et qui pousse même à l'extrême les jeux de réflexivité constitutifs du conte parodique, est-il possible de distinguer l'équivalent d'une moralité, une sorte de leçon de vie propre au genre ?

Atalzaïde se situe au croisement de cinq veines : d'abord la veine orientalisante dont use l'auteur comme référence d'une part pour indiquer, selon cette tradition, que le conte pourrait être chiffré et contenir des « applications », que le lointain décrit dans son exotisme est peut-être plus

¹ M^{me} de Graffigny, *Correspondance*, J.A. Dainard et D. Smith (dir.), Oxford, The Voltaire Foundation, 2009, vol. 6, p.285, note 26.

² *Ibid.*, p.278.

³ À Amsterdam, 1744.

⁴ Pour une argumentation plus fournie, je me permets de renvoyer à l'introduction de mon édition de ce conte, publié dans le volume 17 de la *Bibliothèque des génies et des fées, Contes de Claude Crébillon*, Champion, 2009, p.881-889 (toutes nos références au conte renverront à cette édition critique, la seule édition moderne disponible).

⁵ Voir sur la question de l'ouvrage anonyme et les « effets » de secret qu'il produit, le stimulant article de Louis Marin, « Logiques du secret », *Traverses*, 1984, n° 30-31, « Le secret », p.69.

proche qu'on ne l'imagine, et d'autre part comme fondement même du scénario, habité de personnages aux noms indiens ou arabes et construit autour d'une croyance d'origine indienne. En effet, ce récit appartient à une seconde tradition, plus récente, et déjà exploitée notamment dans *Les âmes rivales* de Moncrif (1738) et dans *Le Sopha* (1742) de Crébillon : celle du conte à métempsycose qui fait reposer sa fiction sur le phénomène de dissociation de l'être en une âme et un corps, associé au processus de transmigration de l'âme. Appliquées à des scénarios galants, ces transformations qui favorisent les possibilités d'usurpation d'identité sont particulièrement fécondes. Car ce conte tient aussi de la veine libertine : toute l'intrigue dans ses multiples fils tourne autour de la constitution du couple à travers la réalisation de l'acte charnel, qu'il soit rendu impossible par des obstacles tous plus inattendus les uns que les autres dans le schéma réitéré de l'impuissance ou qu'il soit au contraire comme magiquement facilité dans une multiplication de scènes libertines. Quatrième veine, comme *La Reine fantasque* de J.-J. Rousseau ou *Tant mieux pour elle* de Voisenon, *Atalzaïde* se range dans la catégorie de ce que l'on nomme les contes à gageure, qui participent, selon Raymonde Robert⁶ d'une volonté de rénovation du genre à partir du second tiers du XVIII^e siècle. Ils relèvent d'une forme d'écriture à contraintes dont le principe est le suivant : une proposition de départ qui défie la logique la plus élémentaire, une proposition absurde et littéralement inconcevable pour l'esprit, est explicitée et rendue possible par l'ingéniosité diégétique et les circonstances inattendues du récit. Ce type de récit implique un contrat d'écriture /lecture spécifique où l'instance narrative remplit le rôle privilégié de détenteur d'un savoir inédit et mystérieux, dont il organise savamment la mise à disposition et la représentation, de manière à susciter et maintenir jusqu'au bout chez le lecteur le désir de le découvrir : cette fonction d'initiateur retors qui ne va pas sans une forme de connivence ni sans une certaine dose de défi se double d'un exercice de manipulation mettant en tension diffusion et dissimulation de l'information. Enfin, c'est par la mise à distance par toute une série de signaux métadiscursifs des codes du conte traditionnel et par leur inversion systématique qu'il se signale également comme un conte parodique.

Sans être strictement figée, la structure d'ensemble du conte obéit globalement au schéma binaire de voilement/dévoilement, traditionnel dans le récit à énigme : divisé en deux parties d'inégale longueur (12 et 8 chapitres), le récit fonctionne dans la première partie comme une machine à générer du mystère autour des personnages, à les présenter comme objets ou détenteurs de secrets ou encore comme les victimes d'événements incompréhensibles, tandis que dans la seconde, plus brève, se dénouent ou plutôt se nouent tous les fils dévidés et entremêlés auparavant qui s'avèrent finalement interdépendants. L'auteur met en œuvre dans *Atalzaïde* une poétique de l'intérêt, tantôt fondée sur l'égarement, tantôt sur la surprise. Nous étudierons d'abord les aspects de cette poétique, en sélectionnant les faits les plus significatifs, en fonction de leur potentiel d'effets sur le lecteur.

Stratégies d'égarement, stratégies déceptives

Le brouillage par aporie et par contradiction fonctionne comme une annonce du principe du conte à gageure dès l'*incipit* : pas de « il était une fois ». Le conte débute *in medias res* par la protestation d'amour d'un prince à la princesse Atalzaïde, plus précisément par une réponse négative : « non »⁷ à une question qui ne nous est pas donnée. L'incongruité de ce début en forme d'entretien libertin est soulignée par l'intertitre parodique métatextuel : « Qui n'est point

⁶ Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p.473.

⁷*Atalzaïde*, *op. cit.*, p.909.

commencement ». Par cette proposition confinant à l'absurdité, est introduit dès le départ le principe de la gageure qui est au cœur de la narration : la non-coïncidence du début du conte avec le commencement de la scène a pour double effet, d'une part, d'occulter toutes les explications circonstanciées que la durée antérieure, inaccessible au lecteur, pourrait apporter, et ensuite, à travers le jeu avec les codes du récit libertin, de le placer en position d'effraction d'une scène faite pour rester privée. Elle institue un art du décalage et impose une double posture de lecture entre voyeurisme et frustration curieuse. Dès l'attaque du conte, le lecteur est donc au centre de cette dialectique du caché et du montré qui caractérise le processus narratif. L'*incipit* d'*Atalzaïde* annonce un anti-conte conventionnel et obéit à une volonté de renouvellement du conte parodique.

Le traitement du personnage principal comme d'ailleurs celui des autres personnages, contribue également à l'égaré du lecteur. Objet d'une désignation minimale, « le prince », celui qu'il faut cependant bien nommer le « héros » est réduit être représenté comme un archétype du genre. Son absence identitaire en fait un support vide et malléable offert au besoin d'identification d'autrui. Inconnu à lui-même, il n'aura de cesse que de subir l'expérience de la reconnaissance, une reconnaissance réitérée et démultipliée, qui demeure jusqu'à l'extrême fin du récit, méconnaissance, l'aporie autour de l'identité du prince étant au cœur de l'énigme. Ainsi, les fausses reconnaissances se succèdent-elles en cascades : « le prince » est successivement reconnu sous une douzaine d'identités différentes qui s'ajoutent aux identités d'emprunt qu'il usurpe lui-même (notamment lorsqu'il rencontre Rustem, il prétend s'appeler Togrul). La perplexité du lecteur devant ce personnage aux multiples visages qui se méconnaît « dans tous les fleuves qu'il rencontr[e] » ne cesse de s'accroître⁸ au fil du récit. Mais les effets de brouillages autour des désignations des personnages ne s'arrêtent pas là. Si l'anonymat comme manque initial se trouve comblé au sens propre par un excès de nomination, par une sorte de polyonymat qui donne le vertige, un autre travail sur la nomination est à l'œuvre autour de certains personnages qui soit portent des noms paronymiques (Irag-zeb et Erga-zeb), soit adoptent d'eux-mêmes une double identité, comme le Sultan Ergazeb et son épouse Millanire qui, pour conserver l'*incognito* dans le caravansérail, se dotent de patronymes malicieusement motivés : Aboulcoucou et Gourgandeur.

Enfin, à une complexité foisonnante de la structure du conte faite pour brouiller les repères, s'ajoute le caractère improbable de la ligne du récit principal qui tient –du moins en apparence– de la même improvisation que celle qui régit les pérégrinations du protagoniste. Dans les premiers chapitres, toute identification d'un manque ou d'un méfait unique (s'agit-il de l'interdiction de la consommation charnelle avec Atalzaïde imposée par la licorne ? de la perte de son identité par le héros ?) et d'une quête par le lecteur familier des contes, est rendue hasardeuse par la construction d'un récit composé d'une suite de scènes qui n'ont d'autres liens entre elles que leur nature : celle d'être des expériences libertines survenues au hasard de l'errance d'un prince qui passe d'un lieu à l'autre comme guidé par l'instinct des différentes montures se présentant à lui (un dromadaire, un cheval). Voyageant sans but précis et sans connaître sa destination⁹, jouet des événements, il semble ne pas être en mesure de prendre en main son destin. À l'inverse de la forte motivation qui anime le personnage du conte traditionnel, il s'abandonne aux aleas des rencontres et aux appels insistants et répétés de la chair. Les deux modes narratifs principaux qui coexistent et s'entrecroisent : la scène et la narration par un

⁸ *Ibid.*, p.935, p.937.

⁹ *Id.*, exemples : p.915 : « il remit à la destinée le soin de ses affaires », « [il] suivit en s'abandonnant à ses réflexions le chemin que cet animal voulut prendre » ; p.916, il est « toujours guidé par son chameau » ; p.919 : « Le chameau du prince ayant soif, le conduisit [...] à une rivière ».

narrateur externe, favorisent le processus d'étrangéisation du personnage principal. Ses aventures se succèdent sans lien logique, par juxtaposition et accumulation, sans qu'il n'abdique l'état de distraction et presque d'absence au monde dans lequel il se trouve, au sein d'un système narratif où le lecteur n'en sait pas plus que lui. Cet anti-héros qui se plie à l'occasion apparaît étranger à toute évolution.

Le procédé de retardement de l'énoncé de la quête a pour conséquence d'épaissir le mystère de ces déplacements sans but : la quête ne s'installe qu'insensiblement (le prince enquête d'abord sur Rustem, nom dont Atalzaide l'a baptisé, et pense souvent à elle) et ce n'est qu'au chapitre 9 (sur 12 dans la première partie) qu'est enfin explicitement formulé, à la faveur d'un récit personnel en analepse, le but de son « voyage ».

La narration des aventures du prince est en outre cousue d'une profusion de récits insérés réalisés à la première personne par des narrateurs différents, ce qui contribue au brouillage de l'intrigue principale par la multiplication vertigineuse des personnages. Chacun de ces micro-contes enchassés en forme de récits de vie (jusqu'au chapitre XIII), ajoute des énigmes à l'énigme principale. Le narrateur met en œuvre de manière systématique le procédé qui consiste à fournir de l'information apparemment gratuite -car sans lien avec le récit principal et les personnages présents-, pour en faire par la suite découvrir la convergence avec eux. Ainsi, les jeux d'interférence entre récits cadre et récits encadrés exercent-ils un rôle majeur dans la construction du sens, mais à retardement : le récit lu par le prince au chapitre 2 ne devient digne d'intérêt que lorsqu'Atalzaide lui révèle au chapitre 3 qu'elle en est la destinatrice et que c'est de son origine et de sa destinée qu'il s'agit ; elle vient alors elle-même compléter l'histoire entamée. Au total, parce que furent les embryons d'intrigues, c'est l'impression d'une structure labyrinthique qui domine dans la première partie. La seconde partie apporte bien les clés de tous les mystères lors du grand déballage du caravansérail (au chapitre 14), mais non sans insérer un nouveau récit libertin qui est une sorte de continuation du premier récit inséré de la première partie. Bref, dans ce lieu ouvert qui est à la fois le lieu de l'exacerbation du plaisir, celui de la libération de la parole et celui d'une reconnaissance généralisée, les éclaircissements apportés viennent progressivement reconstituer les pièces d'un puzzle tellement compliqué que le lecteur peine à intégrer mentalement toutes ces informations, alors que nombre d'entre elles ne sont que des reprises des scènes libertines de la première partie, mais formulées cette fois du point de vue du mari trompé. Au fond, même la clé des énigmes n'est pas reçue avec la force de l'évidence et d'ailleurs l'énigme principale fait encore l'objet d'un dernier coup de théâtre, le prince Surab prenant une dernière fois l'apparence de Rustem pour épouser Atalzaide.

La désorientation du lecteur est redoublée par la mise en place d'un système d'interruption et d'inachèvement qui ajoute à l'opacification du sens et à l'effet de suspens. La suspension affecte aussi bien les scènes données en direct qui sont coupées de manière impromptue, que la narration elle-même ou encore les récits insérés (qui viennent d'ailleurs s'interrompre les uns les autres et provoquer des sauts dans la temporalité). Ainsi l'histoire principale est-elle donnée par fragments, de manière non linéaire selon les différents modes narratifs déjà évoqués dont le récit rétrospectif. L'auteur cultive l'inachèvement par interruption des actions en cours : les scènes d'amour sont coupées par des évanouissements, l'intervention de créatures ou de faits merveilleux (une licorne, une comète), par le sommeil irrépressible de leur principal acteur et par une variété de formes d'impuissance de l'amant. Ce sont également les suspensions de la parole des énonciateurs qui coupent court aux échanges¹⁰. Mais le comble est

¹⁰ Par exemple, le chapitre 2 se termine par une salve de points de suspension qui interrompent l'imprécation du narrateur encore anonyme contre sa fille (p.913).

atteint lorsque dans le récit rétrospectif du prince, la révélation déceptive de son identité est mise en scène par deux fois. Lors du récit d'un rêve à la vieille sultane, il raconte sa rencontre avec un vieillard qui manque de lui révéler son origine en l'appelant « l'illustre fils du sultan de »¹¹, tandis qu'au chapitre 9, alors qu'il est entré dans un palais de porcelaine, « les pagodes d'une voix commune s'écrièrent, ton nom est....., avec un mouvement des lèvres, comme si elles l'avaient prononcé tout bas sans qu'il me fut possible de les comprendre »¹², raconte-t-il. Le savoir du personnage est au même niveau que celui du lecteur : il est victime de la même incomplétude informative et de la même désorientation. Tout se passe comme si les figures merveilleuses se gaussaient du personnage dans une mise en abyme de la relation auteur/lecteur.

Enfin, le codage de la parole est central dans le conte à gageure puisque, dans sa dimension formulaire, il détermine l'enjeu du récit. À l'inverse du secret « qui ne s'expose pas nécessairement », l'énigme doit « être visible de l'extérieur, posée, exposée »¹³. Or, *Atalzaïde* multiplie les formules de gageure (3 au total). Bien qu'elle fonctionne en quelque sorte comme la feuille de route du conte, la formule qui concerne l'intrigue du Prince, n'est donnée que tardivement dans un espace merveilleux : c'est dans un palais de porcelaine qu'elle lui est chantée par un objet magique, un magot :

« Va chercher ton pays, ton nom, tes parents, ta femme, ton visage. Tu trouveras tout cela lorsqu'une femme t'aimera sans te connaître et t'épousera sans le savoir »¹⁴.

La distorsion logique sur laquelle repose la condition de la quête identitaire rend celle-ci irréalisable, et pourtant le conte va s'employer à relever le défi au bon sens qu'elle représente. La seconde gageure (qui concerne Atalzaïde) est fournie d'emblée dès le chapitre 2 par le récit de sa vie que Cornukan fait à sa fille : « Vous êtes ma fille, mais je ne suis point votre père »¹⁵, c'est ainsi que commence l'ouvrage lu par le prince pendant l'évanouissement de la princesse, sans que l'on puisse immédiatement en identifier ni l'énonciateur ni la destinataire. L'exploit du récit consiste donc à trouver une solution unique qui à la fois résoudra l'énigme liée à la destinée du prince et celle en forme de malédiction relative au destin amoureux et marital d'Atalzaïde, telle qu'elle est proférée par son père :

« Puisse ton époux, si tu es fille, ne jamais avoir les prémices de ton cœur, et ne te faire jamais éprouver que des plaisirs qu'il ne t'aura point fait connaître »¹⁶.

Si tout récit est une invitation à la découverte qui constitue le moteur de l'acte de lecture, l'incitation à lire à l'œuvre dans *Atalzaïde* s'avère particulièrement retorse : tous les repères habituels du conte et particulièrement son économie narrative, sont traversés de subtils brouillages, l'information fait l'objet d'un jeu de cache-cache ou d'un codage suscitant effets d'attente et déception. Cette subversion des codes du genre suscite une impression d'étrangeté qui déstabilise le lecteur et le laisse dans l'inquiétude, le temps qu'il se prenne au jeu du défi qui lui est lancé. Car c'est bien dans un régime ludique que se situe le conte, même s'il n'est pas sans distiller quelque principe anthropologique et moral.

Jeux de spécularité et significations de la quête identitaire

¹¹ *Atalzaïde*, p.935.

¹² *Ibid.*, p.938.

¹³ Aboubakr Chraïbi, « Narrer le secret », *Seuil, Poétique*, n° 128, nov. 2001, p.390.

¹⁴ *Atalzaïde*, p.938.

¹⁵ *Ibid.*, p.911.

¹⁶ *Id.*, p.913.

La dimension ludique du conte s'affirme avec la force de l'évidence dès le paratexte auctorial : le titre, la dédicace et la préface construisent un réseau de signaux parodiques destinés à mettre en place cette poétique de l'énigme en établissant une connivence accrocheuse entre l'auteur et le lecteur. Ces textes d'accompagnement sont centrés d'une part sur la question de l'anonymat, et d'autre part sur celle de l'allégorie.

La question de l'anonymat est un lieu récurrent du périphrase : on note sur la page de titre l'absence totale du nom de l'auteur (pas d'initiales indicatrices, pas de titre social, pas de périphrase indiquant l'auteur par ricochet : « par l'auteur de », mention publicitaire relativement fréquente au XVIII^e siècle). Dans le même mouvement ont été effacés l'auteur de l'épigraphe initiale, Ovide : « Petit livre, -je n'en suis pas jaloux-, tu iras sans moi à Rome » (extraite des *Tristes*) et des quatre autres citations latines convoquées en exergue à différentes places de l'ouvrage. Plus qu'une similitude entre la situation d'exilé du poète antique et de l'auteur moderne, il convient d'y lire un commentaire sur l'anonymat de l'œuvre, sur l'effacement de ses origines : c'est en œuvre orpheline que le conte devra affronter le public. Troisième effacement de la page de titre : le lieu d'impression et le nom de l'imprimeur demeurent une énigme malicieusement glosée par cette mention désinvolte : « imprimé où l'on a pu ». Dès le périphrase et c'est bien là la manière du conte parodique, sont posées les règles d'un pacte d'écriture/lecture fondé sur un jeu d'énigme, jeu poursuivi dans les deux textes d'accompagnement : l'épître dédicatoire et la préface. La topique du genre de la dédicace est ici subvertie de l'intérieur à travers les procédures de nomination qui la caractérisent : alors que la présence du dédicateur se manifeste massivement par sept occurrences péremptoires du « je », qu'il se met lui-même en scène en reproduisant les formules de politesse conventionnelles initiale et finale (« A vous »/ « combien je suis votre très humble et très obéissant serviteur »), l'attente de signature créée par le dispositif est déçue et remplacée par des points de suspension. Quant à l'identité du dédicataire, elle est malicieusement codée par l'inaugural « A vous-même » adressé au lecteur, qui substitue à l'identité unique et prestigieuse de la tradition une identité virtuelle, uniquement actualisable par l'acte de lecture, renouvelée à chaque changement de lecteur et donc potentiellement démultipliée de manière vertigineuse. Enfin ce lecteur est invité à collaborer à l'acte d'écriture de la dédicace en remplissant lui-même un blanc laissé sur la page en attente de son panégyrique.

Dans un jeu de specularité avec le contenu fictionnel autour de la question de l'anonymat, se trouve mise en jeu au sens propre dans cet appareil liminaire l'une des matrices de la question de l'identité à l'œuvre dans la diégèse : l'effacement du nom propre du héros, exhibé comme une énigme dont il faut trouver le mot. Ainsi, plus que de simples signaux du parodique, périphrase et paratexte sont des embrayeurs qui invitent le lecteur à se mettre en position de recherche des identités masquées. L'anonymat auctorial peut être analysé comme appartenant à ce réseau qui repose sur une fictionnalisation totale du texte imprimé.

Le sous-titre du conte, et sa préface en développent une seconde : en sous-titrant son œuvre, « ouvrage allégorique », l'auteur se réfère à une tradition fort à la mode au moment où il publie son conte¹⁷, celle du récit à clés désignant sous le masque des personnages historiques, le plus souvent dans un dessein satirique, et du même coup, il crée chez le lecteur une attente. Cette figure de l'allégorie, il la reprend pour la gloser dans une préface particulièrement persifleuse qui définit très largement ce terme comme une sorte d'hypocrisie sociale généralisée, et où il prétend prendre ses distances avec la mode en suggérant que l'allégorie qu'il met en place portera moins

¹⁷ Les *Mémoires secrets sur l'histoire de Perse* paraissent en 1745, *Les Amours de Zéokinizul* en 1746.

sur le style que sur le contenu de son écrit, d'une lecture très difficile, prévient-il. Il termine par un défi au lecteur :

« Au reste, je crois devoir le prévenir qu'il ne doit point s'attendre à pénétrer le sens de cette allégorie »¹⁸.

Pour revenir à la question de l'identité et à la relation de miroir entre le paratexte et le contenu du récit, l'allégorie complexe qu'il annonce ouvre non seulement la possibilité de la coexistence de plusieurs clés, mais surtout, il s'agit d'une forme d'allégorie renouvelée, non pas référée à l'histoire mais interne à la fiction. En outre, comme dans le conte, la multiplicité de noms prêtés au personnage du prince se résout finalement à une seule identité, il s'agit d'une allégorie inversée. En effet, une des formes prises par le jeu allégorique consistait souvent, à partir d'un personnage fictionnel, à ouvrir au lecteur plusieurs applications potentielles, c'est la technique de brouillage pratiquée par Crébillon lui-même dans ses contes. L'auteur d'*Atalzaïde* va à l'inverse de la multiplicité à l'unité¹⁹.

On le voit, le pacte d'écriture/lecture est fondé dès le paratexte sur un défi adressé au lecteur placé dans une posture d'enquêteur invité à combler les blancs et à discerner l'un dans le multiple. Ce jeu est notamment relancé par la titrologie interne (ou sommaires parodiques) qui relèvent du discours de l'énigme comme « Devinez » du chapitre 2 qui met au défi le lecteur d'imaginer le contenu du chapitre en l'invitant à une prospection active ou bien « En êtes-vous beaucoup plus avancé ? », fausse question qui ironise sur l'état de savoir du lecteur. Un lien direct est instauré et entretenu entre l'instance autoriale et lectoriale créant une familiarité joueuse, parfois ironique, qui exhibe le caractère fictif et artificiel d'un conte, à l'histoire duquel il n'est pas question de faire croire ou adhérer. Pératexte et paratexte sont véritablement programmatiques de la mystification au fondement du scénario du conte.

Enfin autre dimension du jeu, le narrateur sème habilement tout le long de son récit des indices qui devraient conduire le lecteur à découvrir le principe sur lequel est construite la clé de l'énigme : si la solution de la première gageure énoncée au chapitre 1 : « Vous êtes ma fille et je ne suis point votre père » est donnée dès le chapitre 3, c'est-à-dire dès l'orée du conte et quasiment sans suspense, c'est qu'elle comporte un caractère emblématique. La clé qu'elle fournit, apparemment uniquement adaptée à cette énigme, ouvre en réalité les deux autres. Elle acquiert donc la fonction d'un indice pour le dénouement final, malheureusement largement inaperçu à ce stade par le lecteur et seulement identifiable *a posteriori*. Avec l'évocation du principe de la métempsychose -c'est-à-dire la possibilité qu'a Wichnou de faire transmigrer l'âme du sultan dans un espace virtuel où il s'endort au moment de s'unir charnellement avec son épouse, alors que pendant ce temps, le Dieu anime son corps et jouit de son épouse- est donnée par analogie la solution de l'énigme du conte tout entier : Atalzaïde est bien légalement la fille du sultan et notamment aux yeux de son épouse, mais il n'est pas son père, car c'est son corps animé de l'âme de Wichnou qui est le véritable géniteur. Or c'est bien sur une mystification identique dans son principe que repose toute l'intrigue du conte, une mystification dont use et abuse la divinité en question.

D'autre part, si le narrateur raconte le plus souvent d'un point de vue externe, il intervient de temps à autre subrepticement pour fournir des indications susceptibles de mettre le lecteur sur la voie de la solution. Ainsi, auprès de chacune de ses conquêtes (auprès de la sultane Nour par exemple), le Prince pense instinctivement à Atalzaïde à qui il rend mentalement « tous les

¹⁸ p.907.

¹⁹ Jean Sgard, « Allégorie d'une écumoire », *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin (dir.), Paris, Kimé, 2002.

hommages que la bonté de Nour lui arrachait ». Il se flatte de la tenir dans ses bras et « peut-être se trompait-il moins qu'on ne pense », commente le narrateur²⁰. Ce que J.-F. Perrin a nommé « le fantasme de suppléance »²¹ a finalement un rôle fondamental sur l'échiquier narratif forgé par le narrateur. Il suggère au lecteur qu'il ne convient pas de se laisser prendre aux apparences, et que derrière le visage usé par les ans pourrait bien se cacher la jeune et belle Atalzaïde, et c'est bien ce jeu de masque et de substitution qui constitue en effet la clé du conte²². Dans la pratique de la lecture, ces petits cailloux semés sur la route de la solution passent néanmoins largement inaperçus, mais ils participent au jeu imposé au lecteur.

Au-delà de cette saturation ludique qui constitue le principal enjeu du récit, peut-on accorder à ce conte des finalités plus sérieuses, par exemple à l'instar du genre, y distinguer une leçon de vie ou une réflexion d'ordre anthropologique et moral ?

Il ne fait aucun doute que les psychanalystes y trouveraient une abondance et fructueuse matière puisque les situations relèvent *in fine* de ce qu'on a pu nommer un « roman familial » et que l'issue permet de reconstituer l'arbre généalogique des personnages et leurs liens de parenté. Schémas de projection sur l'autre et de substitution à l'autre, amnésie, violation diverses d'interdits, femmes amazones aux vertus masculines, revisitation du mythe d'Œdipe : un fils (Surab) qui a pris un moment l'apparence de son père, épouse finalement celle qui était destinée à ce dernier, Atalzaïde, après avoir couché avec une vieille (en apparence) sultane de l'âge de sa mère ou de sa grand-mère : on frôle l'inceste. Un autre fils, père du personnage précédent (Rustem) épouse également la femme qui est destinée à son père ; il y a là tout un arsenal qui serait pain bénit pour une analyse psychopathologique.

Plus intéressante est l'ouverture sur la question de l'identité, question moderne s'il en est : « Qui suis-je ? » se demande le prince. Le conte explore essentiellement le problème des fondements de l'identité et expose également ce qui la trouble : l'apparence physique dans son instabilité est-elle un critère fiable ? Quel est le rôle de la mémoire dans la conscience de soi du sujet ? des liens familiaux qui permettent de situer le sujet dans une généalogie ? quel rôle joue la reconnaissance par l'autre ? Dans les réponses proposées par le conte à ces questions, deux principes semblent dominer : d'une part, l'idée que la quête de soi est intimement associée à la quête amoureuse, et d'autre part, dans le processus de dédoublement de l'homme en une âme et un corps, c'est l'âme qui porte l'identité, le corps n'étant qu'une enveloppe, qu'une apparence infiniment substituable.

Enfin, s'il faut lire une moralité dans le dénouement, elle tiendrait d'une part dans la méfiance face aux apparences presque toujours trompeuses, maxime appliquée notamment au domaine du libertinage, puisque *in fine*, par la magie de la transmigration des âmes, la multiplicité des amantes du prince se réduit à une seule, celle qui l'aime, Atalzaïde. Ainsi, ultime rouerie du narrateur et comble de l'ironie, derrière un conte libertin, se cache une leçon de fidélité, puisque chacun des amants aura trompé l'autre avec lui-même²³.

²⁰ p.917. Le souvenir d'Atalzaïde lui revient aussi instinctivement auprès de la vieille sultane âgée de 80 ans à qui le miracle de l'amour charnel redonne un corps jeune et beau (p.933).

²¹ J.-F. Perrin, « Le Fantasme de suppléance : l'imaginaire du désir et le libre arbitre selon Crébillon » dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ss direction de J. Sgard, Grenoble, Ellug, 1996, pp.63-78.

²² De même, les trois amants distingués de Millanire : un bonze, un talapoin et un bramine, ont une ressemblance physique qui s'avère naturelle puisqu'ils ne sont que les incarnations d'une seule et même personne : Rustem, père de Surab.

²³ Même si un schéma un peu différent régit l'aventure de Milanire/Gourgandier, contrainte de prendre mille amants pour donner une postérité à son époux Erga-zeb, elle conduit le personnage à une conclusion analogue : elle se dit « heureuse de lui faire à chaque instant des infidélités sans pouvoir même être soupçonnée d'être infidèle » (p.957).

Il est difficile de trouver un récit où la saturation du secret atteigne ce niveau d'intensité : la récurrence du lexique du « secret » (une douzaine d'occurrences pour le terme et ses dérivés) est significative du traitement de l'information dans le conte, mais il faut lui associer « énigme ». Car même si ce vocable est absent de la lettre du texte, le processus de représentation dont les données essentielles de l'intrigue font l'objet relève de ce qui la définit : une parole obscure dont le sens est donné à dénouer.

La lecture d'*Atalzaïde* est une expérience particulièrement déroutante, et du même coup totalement séduisante : loin de se laisser appréhender à la première vue, ce conte impose, même à un lecteur averti, des modalités lectorales spécifiques : des pauses nécessaires à la compréhension ou conséquences de la stupéfaction, des relectures partielles immédiates pour vérifier certaines données du déjà lu et lever les incertitudes de la mémoire. La lecture d'*Atalzaïde* est une sorte de mise à l'épreuve du lecteur dont la compétence est sans cesse en question quand elle n'est pas prise en défaut. Si bien qu'une relecture complète s'avère comme une nécessité afin de mettre en place les éléments d'un puzzle dont on craint toujours d'avoir laissé échapper des pièces, ou bien, enfin nanti de la clé qui a ouvert les portes du sens, de traquer les indices d'abord inaperçus, quasiment imperceptibles lors d'une première appréhension, qui auraient pu mettre le « lecteur malin », selon la formule de Lesage, sur la piste du sens. *Atalzaïde* appartient en effet à ces œuvres à énigme qu'on ne peut pas lire deux fois de la même manière (je pense en poésie, au *Dormeur du val* de Rimbaud), puisqu'une fois éventé le secret révélé à la fin de la première lecture, l'effet de surprise qui y est associé est définitivement dissipé. L'opération de retour sur le texte par un lecteur instruit se concentrera alors sur la recherche d'indices précurseurs de l'issue, dans un mouvement d'admiration devant la virtuosité d'un texte construit au cordeau. L'attention propre à l'enquêteur travaillé par la question du comment, a remplacé le plaisir de la surprise et de la révélation. C'est donc à la mise en œuvre d'une gymnastique quasi-acrobatique de l'esprit qu'*Atalzaïde* nous convie -ou plutôt nous contraint- pour débrouiller les fils d'une intrigue follement complexe. Entre enquête et épreuve, la lecture exige une performance à la hauteur de celle produite par l'auteur pour coder son récit.

Régine Jomand-Baudry
Université de Lyon
Groupe de recherches MARGE