

D'Aulnoy et Perrault conteurs : au carrefour de deux cultures

Jean-Paul Sermain

§1 Le conte de fées classique français est né de la convergence entre un groupe de conteuses, dont Mme d'Aulnoy est la plus importante, et Charles Perrault. L'un et l'autre sont arrivés au conte de fées par des voies complètement opposées, vouées à deux cultures, l'une exclusivement masculine, l'autre principalement féminine, celle du burlesque et celle du romanesque. Comment ont-ils fini par se rejoindre ? Au prix de quelle adaptation de leurs choix initiaux au conte de fées ? Par quelle invention ? C'est à ce processus qu'est consacrée cette étude, et aux effets de leur position de départ sur leur pratique littéraire.

UN ÉCART CROISSANT

§2 Le temps qui nous sépare du moment où le conte de fées français a été créé, dans la dernière décennie du XVII^e siècle, a plutôt accusé l'écart entre d'un côté Perrault et de l'autre les conteuses ses contemporaines. Perrault a joué un rôle majeur dans l'émergence du conte de fées entre 1693 et 1697, et ce sont les conteuses qui, par leurs textes et en particulier d'abondants recueils, par la création même du terme qui distingue le genre, en

ont établi les caractéristiques durables et l'ont imposé à l'attention d'un public persistant tout au long du siècle suivant. Au XIX^e siècle, quelques contes féminins, comme « Finette Cendron », et un choix de contes de Mme d'Aulnoy (« Le nain jaune », « L'oiseau bleu », « La chatte blanche »), restent populaires et se prêtent à de nombreuses adaptations – pour la jeunesse, pour la scène, par l'illustration. Toutefois l'œuvre de Perrault se détache de plus en plus nettement de l'ensemble où elle a pris place initialement et s'impose comme un classique pour le monde littéraire et académique tandis que ses contes connaissent une diffusion mondiale, souvent par l'intermédiaire des versions des frères Grimm qui en viennent parfois à les supplanter. Ils font l'objet d'interprétations innombrables, de réécritures, de transformations, tandis que l'œuvre de Mme d'Aulnoy disparaît progressivement et ne retrouve un petit public qu'avec un mince volume (qui extrait les contes de leur cadre initial) et une réédition complète chez Champion, sans succès éditorial – en dehors de quelques albums pour la jeunesse. Elle subsiste à la marge de l'université, baignée dans un halo de féminisme.

§3 Ce qui s'était taillé un petit domaine, plaisant et sans prétention dans le champ alors confus des fictions, s'est presque réduit à l'œuvre de Perrault, et a ainsi rendu plus sensible ce qui le différencie de ses contemporaines, qui avaient été les plus actives et les plus visibles. Si lui et elles s'y sont rencontrés, et ont été longtemps associés, ils y ont été amenés par des voies distinctes, par des cultures propres, masculine et féminine, qui ont déterminé leur choix littéraire et donc leur manière de décliner le conte de fées ; elles expliquent à la fois leur écart et leur rencontre, ce qui les sépare et ce qui les unit. La hiérarchie du masculin et du féminin comme levée par le conte de fées a ainsi été curieusement rétablie au moment où elle disparaît de la société.

§4 Si l'on prend la question dans une autre perspective, à partir du travail des frères Grimm qui a complètement changé la perception et l'orientation du conte de fées, les textes de Perrault et de d'Aulnoy se rattachent bien au genre reconfiguré¹, pour des caractéristiques propres à chacun, Perrault étant crédité d'un tour d'esprit plus populaire et Mme d'Aulnoy d'une plus grande fidélité aux inventions du *Märchen*. Ce qui distingue en outre Perrault est qu'il fonde ses « histoires ou contes du temps passé » (dans la préface des trois contes en vers antérieure) sur des pratiques orales réunissant parents et enfants dans les milieux populaires : ce sont déjà des *Volk und Haus und Kindermärchen*. Mais pas complètement pourtant, puisque Perrault distingue soigneusement ses textes des histoires anciennes (formées dans des familles paysannes et à visée éducative)

¹Ute Heidmann utilise cette notion pour penser le rapport historique entre les contes, voulant éviter l'idée de ruptures et de fondations.

en s'adressant aux gens de goût qui s'investissent dans la lecture des textes par l'interprétation, c'est-à-dire par une attention à la lettre ouverte à la discussion. Le destin de ses contes montre la pleine réussite de son projet, au-delà de ce qu'il pouvait même envisager (Mme d'Aulnoy a une visée un peu différente, plus idéologique sans doute). Perrault établit donc un écart marqué, productif, essentiel, entre le conte du peuple et de l'enfance et ce qu'il écrit, en laissant le lecteur apprécier cet écart, déjà à l'œuvre dans ses sources le plus souvent littéraires (comme celles des frères Grimm d'ailleurs pour environ la moitié de leurs *Märchen*, parce que la littérature participe à la transmission des contes). Perrault décline en étrangeté cet écart, quand les frères Grimm invoquent et valorisent plutôt l'étrangeté du conte primitif.

PERRAULT, DU BURLESQUE À SA MÉTAMORPHOSE FÉÉRIQUE

§5

C'est justement une culture de l'écart textuel vers laquelle s'est d'abord tourné Perrault avec ses frères entre 1647 et 1653. C'est celle du burlesque, qui s'épanouit en ce mitan du XVII^e siècle. Avec ses frères, ils composent une parodie du chant IV de l'*Énéide*, puis ils publient *Les Murs de Troie*². La rédaction et l'appréciation de ce burlesque reposent sur une grande familiarité avec les textes les plus prestigieux de l'antiquité de façon à percevoir l'écart entre la version initiale et la version travestie. Cet écart repose sur un changement de registre des mots et des expressions, et comme l'explique Perrault lui-même dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, soit « en parlant bassement des choses les plus relevées » « soit en parlant magnifiquement des choses les plus basses³ ». Perrault pratique la première espèce de burlesque où les « choses » sont indissociables des mots qui les ont fixées dans les œuvres canoniques. Le burlesque repose sur un usage disconvenant de ce qu'on appelait un style, défini par un niveau de langue au sein d'une trilogie étagée du haut au bas, alors que le style pour nous distingue plutôt la singularité d'une écriture. Cette sorte de jeu propre au burlesque suppose une familiarité étroite avec les textes antiques qui est donnée par l'éducation. C'est donc essentiellement une connivence entre hommes passés par les collèges, comme l'usage public de la grossièreté est ici permise aux seuls hommes⁴, à condition certes qu'ils affichent en même temps leur

²Voir Marc Soriano, « Burlesque et langage populaire de 1647 à 1653. Sur deux poèmes de jeunesse des frères Perrault », *Annales*, 1969, 24-4, p. 949-975. Voir Charles, Claude, Nicolas et Pierre Perrault, *Le Burlesque selon les Perrault, Œuvres et critiques*, éd. Cl. Nédelec et J. Leclerc, Paris, Champion, 2013.

³Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes...*, t. III, Paris, Coignard, 1692, p. 296-298.

⁴Si quelques femmes, comme Mme Dacier ou Mme du Châtelet peuvent se montrer savantes, aucune ne peut recourir à la grossièreté. De nos jours, Pierrette Fleutiaux intègre à son appropriation féministe

savoir : mise à distance dans un travestissement citationnel. Perrault ensuite pratique les genres poétiques les plus élevés, avec de nombreuses odes célébrant le roi et ses actions. La conscience stylistique n'est plus enfermée dans la salle de classes ou le cabinet du savant, elle est mise au service d'une action politique, tout comme, par le jeu des académies et des pensions, Perrault intervient dans la culture littéraire du règne de Louis XIV.

§6

L'expérience initiale du burlesque, discrète et limitée, marginale à tous égards, reposait sur le double sentiment des écarts stylistiques, entre une langue savante et une langue parlée elle-même réduite à un registre marqué et limité, en cela assimilable à un jargon, devenu aujourd'hui incompréhensible, et d'une distance historique élémentaire : le langage populaire est celui du jour (il est vite désuet) et s'oppose aux textes venus du passé et érigés en canons transhistoriques. Dans ses poèmes religieux ou politiques, Perrault reprend ce style appris du passé pour l'adapter à des contenus nouveaux, aux changements produits par Louis XIV, et au nouvel horizon stylistique de son temps. En effet, durant cette seconde moitié du XVII^e siècle, est forgé un idéal de langue commune fondée sur l'usage, en particulier dans les conversations libres de ceux qui disposent de loisir et d'éducation lettrée. Les écrivains contribuent à ce langage dans des œuvres qui se prêtent elles-mêmes à discussion dans cette langue de tous les jours, tandis qu'elle fait l'objet de théorisation et de manuels. Sont ainsi rassemblés des principes épars élaborés depuis l'antiquité pour arriver à une expression simple et limpide au service des auteurs présentant de façon également claire et agréable des questions parmi les plus actuelles de la société.

§7

La querelle des Anciens et des Modernes que Perrault mène à partir de 1687, et à laquelle il consacre les quatre volumes de son *Parallèle*, donne une portée considérable à la conscience historique de l'écart entre passé et présent. Pour le domaine littéraire, il associe les développements inédits apportés par les Modernes aux genres ou aux thématiques anciennes, aux progrès des sciences et des techniques, et aux inventions de genres nouveaux, comme l'opéra ou le roman comique dans la lignée de *Don Quichotte* par exemple. Il y œuvre conjointement avec la création du conte de fées comme genre autonome, dont il donne le fondement poétique, qui intéresse peu les conteuses. Il étend par-là le domaine de la littérature et du savoir sur la littérature. Le burlesque dont il a tâté dans sa jeunesse n'entraîne pas dans le mouvement de la littérature contemporaine qu'il a défendu sur plusieurs registres. Toutefois Perrault façonne le conte de fées, ce que le genre dans son évolution retiendra, en transposant la double distance stylistique et historique au fondement du burlesque, et en l'adaptant aux acquis et aux choix des lettres de son temps⁵, en changeant les termes et les valeurs.

des contes classiques la crudité sexuelle et la grossièreté.

⁵Perrault distingue ce nouveau burlesque en le qualifiant de « galant », voir les études de Claudine Né-

§8

Prenons comme exemple la conclusion devenue illustre d'un conte illustre, « Le Petit Chaperon rouge » : « C'est pour te manger. » La phrase finale qui suit explicite le sens de cette déclaration, des différents pronoms et du verbe d'action : « Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea⁶. » La réplique du loup est à la fois la plus anodine possible, d'une rare simplicité dans sa syntaxe et ses termes, et la plus étrange, puisqu'on ne s'adresse pas à la nourriture qu'on va manger, qu'un loup ne parle pas et ne s'entretient pas avec sa proie, qu'une petite fille ne saurait confondre sa grand-mère avec un loup et ne doit pas s'étonner de ses dents⁷. Cette phrase (« c'est pour te manger ») ne manifeste pas dans sa forme une double distance (comme le burlesque du jeune Perrault), mais uniquement dans son contenu : elle est le dénouement d'une histoire d'autrefois forgée dans un milieu populaire et cette origine énonciative se marque dans l'étrangeté de l'adresse du loup à la fillette. Dans le burlesque désormais assez lointain, l'étrangeté résidait à la fois dans la grossièreté systématique (assimilable à un jargon) et dans le rapport au texte *cible*. Elle mettait en œuvre une double inconvenance, en quelque sorte fixée à l'avance, et par-là indigente. La phrase de Perrault (« c'est pour te manger »), annonce en termes *invisibles* si l'on peut dire (non marqués) un acte de dévoration de chair banale chez le mammifère et donc chez l'homme même. Mais elle sert de conclusion à une histoire inconvenante sur deux plans, par son absurdité interne et par son origine externe, populaire et familiale, oralisée, labile, marginale – en tout cas pour les honnêtes gens nourris de Molière et de La Fontaine dont Perrault fait ses lecteurs.

§9

L'étrangeté n'est pas dans les termes, mais dans leur usage, leur mode dialogué, la situation instaurée et la formation d'un climax d'intimité et d'horreur, redoublé dans la description de l'acte qui suit (qui est selon la moralité le voile d'un coït). La formule hante la mémoire par son sens. Marivaux, dans une préface à *Homère travesti* (lui aussi jargonnant et archaïque⁸), cherchant à exploiter la charge éventuellement critique du burlesque, tente de le délivrer de sa dépendance à l'égard des grands textes – dont il veut contester justement le culte –, il prétend ou espère que son burlesque ne réside pas dans les mots, dans ce remplacement du nom connu par un autre dégradant, donc dans la

delec « Galanteries burlesques ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, 2000, n° 38, p. 17-37, et *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

⁶Perrault, *Contes*, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », p. 211.

⁷La seule surprise est celle placée dans la seconde histoire créée par la moralité où la jeune fille découvre la partie la plus cachée de son amant, qui l'étonne par sa taille.

⁸Comme la « préface » de contes en vers s'applique au mieux au conte en prose, de même cette « préface » à *Homère travesti* s'applique au *Télémaque travesti*, rédigé en même temps mais publié plus tard.

valeur préalable, codifiée, du style, qu'il rejette aussi avec vigueur, mais dans les « pensées » : « j'ai tâché de divertir par une combinaison de pensées, qui fût comique et facétieuse, et qui, sans le secours des termes, eût un fond plaisant, et fit une image réjouissante⁹ ». Il note ensuite que ce comique est plus sensible à l'esprit que celui qui repose seulement sur un mot bouffon, qui ne fait rire qu'une fois, « car en riant de la pensée présente qu'on lit, on rit encore par réflexion à la phrase passée qui donne occasion à la suivante ».

§IO

De même, c'est l'enchaînement narratif qui donne à la petite phrase de Perrault son caractère remarquable, c'est le contenu de l'histoire, son tracé, sa singularité. Dans sa préface des trois *contes en vers*¹⁰, Perrault situe son opposition aux Anciens sur ce plan-là : les contes anciens sont agréables mais dépourvus de *pensée*, à l'inverse de ceux des modernes, tels qu'il les choisit et les distingue en tout cas. Leur *pensée*, dans l'usage populaire et familial, réside dans leur « moralité », dans les « principes » semés dans la conscience des enfants par ce que La Fontaine a décrit comme « le pouvoir des fables¹¹ ». Le texte de Perrault ne s'appuie plus sur un texte illustre et lointain pour le travestir, il cherche à évoquer son antécédent, il en conserve les traits et la logique, qui viennent s'imprimer dans la phrase finale (*pour te manger*), mais en les portant à un niveau d'attention littéraire et de fécondité herméneutique telles que la littérature contemporaine les a élaborées et qui sont devenues familières au public. La *pensée* n'est plus celle de la leçon, mais celle de la réflexion et du débat que suscite le texte moderne en France.

§II

D'une certaine façon, cet antécédent ténu et tremblant, le lecteur n'en a cure et il faut son évocation moderne, pour qu'il puisse le percevoir et le goûter. La réussite de Perrault est de créer un effet d'étrangeté par le traitement moderne d'un matériau ancien, qui le laisse transparent et d'une certaine façon l'instaure dans sa transformation même. Ce matériau, lointain et comme vu à travers la gaze du style littéraire moderne, se prête à ce traitement et par sa langue de tous les jours, donc non marquée en tant que telle, ce qu'on ne recherche plus et qu'on veut même éviter¹², et par son orientation morale qui ménage une réflexion sur diverses situations de l'homme en société (le couple, la famille, les classes sociales, les hiérarchies). Perrault procède donc à une métamorphose du burlesque. Ce qui est ancien n'a plus à être renversé, mais il apparaît dans sa bizarrerie loufoque par sa

⁹Marivaux, *Homère travesti*, 1716, Préface, p. III. Cette phrase réunit toutes les façons de concevoir le registre comique de son temps.

¹⁰Cette expression n'est pas de Perrault mais des éditeurs modernes.

¹¹Raphaël Baroni a fait une analyse détaillée de ce pouvoir traditionnellement reconnu.

¹²Toute marque inhérente à une formule attire l'attention sur elle et empêche la saisie immédiate et facile de la pensée. Cela vaut en langue et en discours.

mutation en récit moderne ; pour recourir aux mots de tous les jours, il favorise un traitement littéraire second dans la langue commune des honnêtes gens, qui lui confère et une qualité poétique et une richesse sémantique. L'élévation du bas, si l'on peut dire, ne procède pas d'un langage artificiel et codé (celui du *Lutrin*) qui revient à souligner sa bassesse, mais des propriétés mêmes qu'il contient sans le savoir et sans le vouloir, comme émergées dans l'écriture du grand écrivain contemporain. Les Grimm reprennent et prolongent l'entreprise de Perrault en mettant l'accent sur la continuité entre l'invention ancienne et une rédaction longuement élaborée, en faisant de leur intervention une simple traduction livresque de la poésie primitive du conte. Perrault exploite non seulement la teneur de l'invention, les mondes aberrants et délicieux des histoires du temps passé, leur visée morale, mais aussi leur langage : plus il est simple et banal (comme *c'est pour te manger*), plus il devient, par le jeu des pensées et des enchaînements tel que Marivaux le décrit un peu plus tard, quelque chose de remarquable et de poétique. Rien ne laissait attendre qu'une phrase tellement anodine prenne un relief et une valeur d'exception, produise l'effet qui était obtenu autrefois par des phrases surchargées d'ornements et de déplacements majeurs¹³. Marivaux retiendra cette leçon dans son théâtre où les énoncés les plus anodins dans leur forme et leur contenu se chargent d'une force dramatique et émotionnelle intense¹⁴.

D'AULNOY, DU ROMANESQUE À SA MÉTAMORPHOSE FÉÉRIQUE

§12

Perrault a été sensible à la capacité du conte merveilleux, de ses histoires, de servir d'expression à des questions morales et sentimentales, du moins de plier un imaginaire et une langue simple propres aux milieux populaires à de tels usages, tels que Molière et La Fontaine les avaient forgés dans deux langages comiques eux remontant à l'antiquité, celui de la comédie et celui de la fable. En regard de cette entreprise littéraire de Perrault, les conteuses, de leur côté, nombreuses et prolifiques, se tournent vers ce même ensemble d'histoires transmises oralement et fixées par une littérature de niche, chez les Straparole et les Basile en particulier, eux aussi très lus par les Grimm. Cet autre point de vue se manifeste par la place prépondérante qu'elles donnent aux intrigues amoureuses qui occupent presque exclusivement les personnages chez Mme d'Aulnoy et majoritairement chez ses consœurs. Elles peignent les difficultés à s'unir, les obstacles dressés par les

¹³Notre poésie moderne réunit les deux styles : elle juxtapose des stéréotypes *pop* à un déluge de figures hermétiques.

¹⁴Voir notre « *Less is more*. Marivaux et la langue comique des émotions », *La langue des émotions, XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. V. Ferrer et C. Ramond, Paris, Garnier, 2017, p. 273-291.

parents ou les marraines, les hésitations du cœur, les réticences vertueuses, les tentations de l'inconstance, les affres de la jalousie, les malheurs de la séparation et de la perte. Elles accordent une grande place aux déclarations, aux entretiens et aux délibérations de leurs amoureux ; elles les laissent se montrer héroïques dans leur quête de l'être élu.

§13

Cette dominance a pu contribuer à nous éloigner de ces contes, d'autant que le langage de l'amour doit alors se plier à des règles de pudeur et à des conventions qui tournent au stéréotype, et elle s'explique en partie par la situation des femmes au sein des belles-lettres à l'époque, aux contraintes qu'elles subissent et qui leur fixent une voie assez étroite. Elles ne bénéficient que par exception de la formation aux langues anciennes et aux appropriations des grands textes par des exercices réglés de transformation fournis aux hommes dans les collèges. Leur accès à la culture lettrée est restreint, il leur ouvre d'un côté la littérature intime, conversation, lettres, mémoires où elles peuvent bénéficier de leur maîtrise d'une langue plus pure que les hommes, non encombrée de réminiscences savantes¹⁵ ; d'un autre côté, au cours du XVII^e siècle, leur a été livré le domaine du roman et plus largement des fictions narratives en prose, où elles créent les innovations les plus intéressantes, dans le traitement du roman héroïque avec Madeleine de Scudéry et Mme de Villedieu, dans l'invention de la nouvelle historique avec Mme de La Fayette, dans le détournement vers la fiction de la lettre et des mémoires, avec Mme de Villedieu, pour en tirer des formes de roman plus directement accessibles et capables de répondre aux demandes d'un public qui attend des textes littéraires qu'ils présentent de façon dense et dramatique les matières qui lui sont proches et qui font débat par leur nouveauté et leurs menaces¹⁶. La plupart des conteuses abordent donc les contes avec une culture du roman, et plus largement des fictions narratives. Elles commencent par les placer dans les romans, ainsi font Mme d'Aulnoy, Mme de Murat, Catherine Bernard¹⁷. Mme d'Aulnoy insère son premier conte de fées dans un copieux roman historique, puis elle place environ la moitié de ses contes dans des nouvelles d'inspiration ou de style espagnol, soit qu'elles portent les passions à un point hyperbolique soit qu'elles recourent au modèle du lecteur fou venu de Cervantès. Parallèlement d'autres conteuses font aussi de la production de

¹⁵Elles peuvent tâter de genres reconnus en y transportant ce registre de l'intime, comme font les poétesses Deshoulières et du Bocage. De nos jours, Marguerite Duras et Nathalie Sarraute se sont consacrées à l'invention d'un romanesque de l'intimité.

¹⁶Cette prééminence des femmes dans le domaine du roman, dans son renouvellement inventif, pendant un demi-siècle, ne se reproduira pas. Voir l'ouvrage de Joan DeJean, *Tender Geographies. Women and the Invention of the Novel in France*, New York, Columbia UP, 1991.

¹⁷Voir Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de Nancy, 1984, et J.-P. Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

contes l'une des activités mondaines auxquelles sont consacrés leurs romans (Mme Durand, Mme de Murat). Comme l'explique Catherine Bernard dans *Inès de Cordoue*, elles jouent, par ces insertions, de l'opposition entre le conte et son cadre, entre deux types de ressort et d'inspiration. Cette relation contrastive est d'autant plus sensible qu'elles attribuent aux deux espèces de récit la même matière amoureuse et étendent assez les contes pour leur donner des intrigues plutôt complexes. Le conte de fées apparaît alors comme une déclinaison du romanesque inédite, qui gardait le souvenir d'une pratique ancienne et désormais interdite. Madeleine de Scudéry avait porté à un degré de raffinement supérieur le roman héroïque inspiré par l'Italie et conformé aux exigences des doctes, tout en élargissant sa réflexion sur l'amour, comme en attestent sa carte du Tendre et les nombreux entretiens qui accompagnent le récit des actions échevelées et particulièrement embrouillées. Ce type de roman avait été la cible constante d'attaques menées soit par le roman comique qui en exposait l'artifice par l'évidence des réalités matérielles les plus brutales, soit par le roman parodique reprenant le schéma du lecteur fou créé par Cervantès. Mais ces attaques ont été moins déterminantes qu'un mouvement de défaveur qui affecte brusquement le roman héroïque et sentimental vers 1660 et qui est soutenu par de nouveaux genres narratifs, qui se calquent sur des formes de récits factuels, le récit historique, le recueil épistolaire, les mémoires. Le roman héroïque et sentimental du premier XVII^e siècle¹⁸ sert de contre modèle dans la mise en œuvre de ces nouveaux genres. Le romanesque est ainsi doublement décrié, par le ridicule et par le contournement. Certes il s'infiltré discrètement dans les genres nouveaux, mais étroitement subordonné à leur style de récit. Le conte de fées va lui donner une seconde vie plus originale, plus marquée et plus durable.

§14

Le conte de fées qui accueille le romanesque lui donne un tour fantaisiste qui écarte toute accusation de fascination idiote, et inclut dans ses développements une distance amusée. Elle repose globalement sur une miniaturisation, bien dans l'esprit de l'esthétique rococo alors naissante, et plus spécifiquement sur la conformation des situations, déclarations et péripéties amoureuses aux particularités des histoires féeriques, à leurs personnages improbables sinon absurdes, leur surnaturel infantile, leur animation extraordinaire du monde sensible, toutes leurs bizarreries sans limites. L'obstacle à l'amour peut venir d'un corps hyperboliquement disgracié, des métamorphoses animales, de concurrents maléfiques, de transformations en plante ou en objet ; les héroïnes doivent remplir, pour rejoindre leur chéri, des épreuves improbables calquées sur ce qu'avait inventé Vénus dans « Amour et Psyché », le conte d'Apulée, elles vivent des unions bancales et

¹⁸Voir notre *Le roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, PUF, 2011.

même contre nature. L'amant est un mouton enrubanné ou un serpent vert, ou un oiseau bleu, la femme aimée une biche au bois, une chatte blanche dominant une cour de chats, après avoir connu l'amour libre contre l'avis parental, une Belle fixée sur un miroir qui lui révèle toutes les activités politiques, culturelles et familiales d'un Paris lointain, etc. Ce monde sentimental se retrouve ainsi subordonné à la logique loufoque du conte merveilleux ; ou autrement dit cet univers inventé par le conte populaire, comique et même parfois grotesque, donne une seconde vie à l'inspiration féminine des anciens romans. Parallèlement, ceux-ci, dans leurs différentes espèces et dûment simplifiés, avaient trouvé un refuge dans les éditions « sous papier bleu », dans des éditions vendues par colportage aux classes populaires, et ainsi s'opérait par la voie du romanesque désuet un rapprochement avec les « histoires ou contes du temps passé »¹⁹.

§15

Ce romanesque en féerie²⁰ prend un tour qu'on pourrait qualifier de burlesque selon l'acception moderne du terme, déjà présente dans une réplique de la marquise à son maître anti-mélancolie, Hortensius²¹ dans la seconde *Surprise de l'amour*, « vous êtes burlesque », et dominante au xx^e siècle, par exemple pour qualifier une veine du cinéma comique américain. Le conte de fées permet ainsi d'accommoder le discours de l'amour et des sentiments tendres, venu du roman, à la critique sans répliques dont il a été l'objet et qui a emprunté ses procédés au burlesque masculin tel qu'il a été adopté par les Perrault. Le conte de fées pratiqué par les autrices permettait de ne pas renoncer complètement aux anciens romans, il leur offrait en outre deux ressources importantes. D'abord, il les laissait s'approprier un tour d'esprit comique éloigné de la satire, dont elles étaient souvent les victimes, et de la grossièreté qui aurait provoqué un rejet, et proche de l'enjouement et du badinage : elles jouaient avec ce qui risquait de les emporter dans son ridicule, elles le détournaient par une invention ingénieuse. En second lieu, le conte de fées leur donnait une liberté inespérée pour reprendre et amplifier l'attention des romans de Scudéry ou de Villedieu aux difficultés et aux attentes de la femme. En recourant à la langue innocente du conte de fées, les autrices pouvaient représenter les malheurs de la condition féminine ou au contraire des héroïnes audacieuses dans leur recherche érotique ou plus critiques à l'égard des méfaits ou des préjugés masculins : le conte dans sa légèreté souriante²² les détachait un peu des contraintes de la pudeur et de

¹⁹Voir à ce sujet le livre de Lewis S. Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715. Nostalgic Utopias*, Cambridge UP, 1996.

²⁰On le retrouve dans maints contes des Grimm, par exemple leur « Blanche neige », et plus encore chez Andersen, par exemple dans « La petite sirène ».

²¹Il a la même fonction que le moderne *coach*.

²²Voir Jean Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées, essai sur la subversion féerique et le merveilleux*

la réserve. Ainsi Mme d'Aunloy dans « Belle Belle ou le chevalier fortuné » montre une femme seule à même de répondre à l'exigence héroïque qu'un père ne peut assumer tandis que dans « Marmoisan » de Lhéritier de Villandon, c'est encore une femme qui se déguise en chevalier mais pour civiliser la guerre par un souci féminin de l'honnêteté et s'attaquer en particulier aux viols soldatesques. De façon générale, les obstacles farfelus laissent les femmes prendre l'initiative, mener toute l'histoire pour conduire leur désir à bonne fin, ou bien choisir l'amour dans toute sa plénitude érotique comme dans « La chatte blanche » de d'Aulnoy, ou « Persinette » de Caumont de la Force. À l'inverse, Catherine Bernard, dans sa version de « Riquet à la houppe », évoque l'horreur des mariages contraints et en fait pour les deux partenaires une prison atroce. En le travestissant, le conte peut non seulement reprendre les thèmes du romanesque, le recycler²³, mais jouer de sa saveur et de ses archétypes sans encourir trop de mépris et surtout en les infléchissant dans des directions fermées aux représentations directes, vraisemblables, du roman. Elles sont comme des badinages, mais au service d'une espèce de subversion.

§16

Perrault n'est pas sans accueillir ce versant romanesque du conte populaire en particulier avec « La Belle au bois dormant », où le héros qui pénètre dans la forêt et bientôt conquiert la femme d'un regard et d'un mot répond à des légendes merveilleuses et se sent, en chevalier, appelé à l'*aventure*. Elle se réduit finalement à l'amour au premier regard. Dans son « Riquet à la houppe », la rencontre amoureuse se fait sous l'égide d'une galanterie rédemptrice et doit ensuite se plier à d'après négociations sur ce que chacun donne et perd dans l'échange conjugal.

À L'ENSEIGNE DE *DON QUICHOTTE*

§17

Le carrefour où se rejoignent Perrault et les conteuses est placé sous l'enseigne du *Don Quichotte* de Cervantès tel qu'il se présente à la fin du xvii^e siècle²⁴. En retenant en particulier les premiers épisodes, on avait pu en faire une œuvre *burlesque* dont le héros se méprend sur des fictions extravagantes et voulant vivre à leur manière se heurte aux réalités les plus triviales. Il avait été imité pour dénoncer d'autres fictions aussi néfastes que les livres de chevalerie. Mais des lecteurs avisés comme Perrault ou Saint-Évremond en font une sorte de *classique moderne*, mis sur le même plan que des classiques anciens.

comique sous l'ancien régime, Paris, Kimé, 2001.

²³Voir notre *Métafictions*, Paris, Champion, 2002.

²⁴Sont reprises les idées exposées dans notre article, « La parodie dans les contes de fées, une loi du genre », dans *Burlesque et formes parodiques*, éd. I. Landy-Houillon et M. Ménard, Paris, Seattle, Tübingen, *PFSC*, Biblio 17 (n° 33), 1987, p. 541-552.

S'avisant que l'attaque des livres de chevalerie est désormais vaine (comme celle contre les romans héroïques menée par Marivaux), ils en concluent que ce roman plaît durablement pour d'autres raisons et que *le plus grand fou de la terre* sert au romancier de médium à une intelligence de l'homme et du monde social, et ils sont sans doute sensibles aussi à la diversité des langages et des ressorts des multiples récits, internes ou externes à l'histoire principale, du livre²⁵. Comme Marivaux y est particulièrement sensible dans ses réécritures du *Don Quichotte*, on pouvait aussi y trouver, avec le personnage de Sancho Pança, une compréhension poétique d'un point de vue populaire, de son langage et de ses contes : c'est précisément ce point de vue qui sollicite Perrault et que les frères Grimm entendent préserver au mieux. Cette nouvelle manière de lire le roman de Cervantès est reprise plus largement par les auteurs anglais au XVIII^e siècle, qui s'appuient sur lui pour fonder le *novel* dans son opposition à la *romance*, qui par ailleurs renaît sous d'autres formes à partir des années 1760²⁶. Cette résurgence de la *romance*, assez rapidement faite après avoir servi de contre modèle, s'était déjà produite à une petite échelle et sur un terrain très petit, avec le conte de fées français de la fin du XVII^e siècle, et il s'était inscrit dans le sillage des fables de La Fontaine, c'est-à-dire d'une littérature de sagesse renouvelée. L'œuvre peu ample de Perrault l'appréhende aussi largement que possible, tandis que les œuvres abondantes des conteuses l'infléchissent dans une perspective féminine.

CONCLUSION

§18

Les voies masculine et féminine du burlesque et du romanesque où sont installés Perrault et d'Aulnoy sont tournées dans deux directions contraires. Perrault a tracé une déviation qui transpose le burlesque et en change les termes et surtout le langage, puisqu'il fait de la langue la plus populaire le fondement de la langue commune²⁷ et ne l'utilise pas pour sa bassesse qu'on mime avec hauteur, mais pour transmettre des inventions étranges capables de soutenir de riches questions morales, sociales, politiques. De leur côté, ins-

²⁵Voir notre *Le Singe de don Quichotte, Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire* n° 368, 1999.

²⁶Voir Ronald Paulson, *Don Quixote in England. The Aesthetics of laughter*, Baltimore, John Hopkins UP, 1998. Si le mot « classique » avait la même acception en France, en Espagne et en Angleterre on pourrait parler d'un tournant classique dans la lecture du *Don Quichotte*, comme on peut parler d'un tournant romantique, lui pertinent à l'échelle de l'Europe, voir Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don Quixote'. A Critical History of the Romantic Tradition in the 'Quixote' criticism*, Cambridge UP, 1978.

²⁷Voir l'édition des *Contes* par Roger Zuber pour l'Imprimerie nationale. Nous lui devons l'essentiel de nos réflexions.

tallées sur les terres d'un romanesque dévasté et par la dénonciation cervantin et par le choix des histoires galantes puis du recueil épistolaire fictif et des pseudo-mémoires, les conteuses trouvent dans le conte de fées une échappatoire à ce discrédit : par sa fantaisie outrée le conte de fées entérine et en quelque sorte inscrit dans sa matière même le sentiment d'un ridicule et en même temps il transpose dans un monde de rêves certains traits des grands romans, le tracé de ses intrigues, son attention aux délicatesses du sentiment, quelque chose de son discours et même, ce qui a été peut-être le plus déterminant, une peinture de la situation des femmes et, au-delà, l'expression de leurs désirs. Le conte a été pour l'un, toujours au service de l'absolutisme, et pour l'autre, prise, comme d'autres conteuses, dans des scandales matrimoniaux et familiaux, une école de liberté, dans leur manière de pratiquer des jeux comiques, grâce à ce que Jean Mainil appelle le « rire des fées », dans la conscience de leur sexe. Perrault et d'Aulnoy se rencontrent dans l'ouvrage du conte de fées parce qu'ils apprécient et savent restituer ses traits populaires de langage et d'invention pour des motifs différents et en les investissant de valeurs liées à leur situation culturelle, masculine et féminine, et cette sorte de double culture et de double poétique, cette double approche et cette double sensibilité du conte, restent présentes et actives dans les avatars futurs du conte. C'est cette continuité qui fait de ces œuvres anciennes des classiques modernes, tels que Perrault en avait fait la théorie, et que les conteuses, dans une sorte de marginalité paisible, ont su infléchir²⁸.

Quelques mots à propos de : Jean-Paul Sermain

Jean-Paul Sermain est professeur émérite de littérature française du XVIII^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Auteur de plusieurs livres sur le roman du XVIII^e siècle (Prévoist, Marivaux, etc.), il s'intéresse également au genre du conte auquel il a consacré de nombreux articles et ouvrages. On peut lire en particulier *Métafictions 1670-1730. La réflexivité dans la littérature* (Champion, 2002), *Le conte de fées du classicisme aux lumières* (Desjonquères, 2005), *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident* (Desjonquères, 2009), et consulter les numéros qu'il a dirigés ou co-dirigés pour la revue *Féeries* (n° 1, 2004 ; n° 7, 2010 ; n° 13, 2016 ; n° 16, 2020).

²⁸Voir sur cette double culture notre *La Belle et la Bête, métamorphoses d'un mythe moderne*, à paraître.

Pour citer cet article

Jean-Paul Sermain, « D'Aulnoy et Perrault conteurs : au carrefour de deux cultures », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 23/11/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/702>.