

Université de Nantes
Faculté des Lettres et Langues
Département de Lettres Modernes

LA RHETORIQUE MONDAINE DES CONTES DE FEES LITTERAIRES DU XVIIEME SIECLE.

Mémoire de DEA
Présenté par Christine Rousseau
Lettres Modernes-Littérature Française
Novembre 2002.
Christine.rousseau44@free.fr
Lescontesdefees.free.fr

Directeur de DEA :
Mme Christine Noille-Clauzade
Maître de Conférences.

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Noille-Clauzade, Maître de Conférences, pour avoir dirigé mon travail pendant cette année, pour ses précieux conseils, tant professionnels que personnels et pour sa bienveillance constante. Je souhaite également remercier M. Masson, Professeur et responsable du DEA, pour son aide inestimable dans le domaine administratif. Je remercie enfin ma famille pour son soutien affectif et matériel, sans qui ce travail n'aurait pu aboutir.

La rhétorique mondaine des contes de fées littéraires du XVIIème siècle.

Introduction

Le règne de Louis XIV a été marqué par le faste et l'éclat. L'aspect sacré de la Monarchie française ainsi que la naissance tant espérée du dauphin, après vingt-six ans de mariage, a beaucoup contribué à la création du mythe du « roi soleil ». Louis XIV trouva ainsi, lors de son avènement en 1643, toutes les conditions favorables à une politique d'adulation, savamment orchestrée par Mazarin. Il s'agissait alors de regrouper derrière le Roi (par l'intermédiaire de son régent dans un premier temps), une Cour indisciplinée et frondeuse et d'asseoir sur des bases stables et définitives la monarchie absolue. Les fêtes de cour, notamment dans la première partie du règne (jusqu'en 1682), donnèrent à Louis XIV le prétexte de figurer en Roi-Soleil, en empereur romain, ou en Alexandre le Grand apportant la paix aux nations conquises, et aux courtisans de suivre l'exemple du divertissement, déguisés en demi-dieux et monarques incarnant Apollon dans les jardins de Versailles.

Dans cette époque que l'on dit austère et religieuse, le goût du merveilleux et du magique fut présent sur tous les plans : que ce soit dans les divertissements de cour, les opéras à machine, les ballets ou les Belles Lettres.

A partir de l'installation définitive de la Cour et du Gouvernement à Versailles, en mai 1682, les fêtes diminuent en fréquence et en faste ; les courtisans désertent les jardins versaillais pour les appartements du Palais, qui devient le cadre de fêtes d'intérieur. Les fêtes de Cour, se figèrent dans des relations et des gravures : la vieille cour s'assagit, le Roi-Soleil à son zénith voit venir l'heure du déclin. C'est donc paradoxalement, en cette fin de siècle dévote, sous l'influence de la dernière maîtresse du roi, Madame de Maintenon, qu'éclot la vogue des contes de

fées. Les mondains, nostalgiques des féeries d'antan ou désireux de perpétuer les divertissements d'extérieur dans leurs salons, jouent à des jeux littéraires festifs et spirituels. Parmi les genres que l'on compose entre gens de bonne compagnie, il en est un qui semble concentrer toutes les influences du siècle, littéraires et sociales : le conte. Ce petit genre très ancien et intemporel, redécouvert à nouveau au milieu du siècle par La Fontaine, se nourrit des souvenirs d'enfance, des lectures romanesques des grands succès du début du siècle et des frivolités mondaines du temps. Mais loin de s'écrire comme il se dit, le conte littéraire se forge des codes rhétoriques qui feront son succès au cours des années 1690-1700 et même bien au-delà.

Les études critiques sur le conte au XVIIème se sont portées, pour la plupart, sur un auteur phare : Perrault, jouissant de son prestige d'académicien. Le genre, dans son ensemble, a souffert du stéréotype qui l'associe au public enfantin, il était donc jugé indigne d'une analyse littéraire sérieuse. En 1928, Mary-Elisabeth Storer soutient à Paris une thèse sur *Un épisode littéraire de la fin du XVIIème : la mode des contes de fées (1685-1700)*¹, se concentrant sur la « première mode » des contes de fées. En 1975, Jacques Barchilon élargit le corpus et étudie *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, (Paris, Champion). Ces deux ouvrages sont les études les plus intéressantes (mais également les seules) dans la première moitié du XXème siècle. Les études des folkloristes ont quant à elles, recensées les contes dans des catalogues selon leur « forme » et leurs « motifs » ; les deux références sont pour les contes français, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française et d'outre-mer*² et pour l'international, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*³ par Aarne et Thompson. Depuis une vingtaine d'années, la critique a redécouvert les femmes qui composent l'essentiel des auteurs de ce genre : ainsi Mme d'Aulnoy, surtout, (la plus productive, une vingtaine de contes), a fait l'objet de plusieurs thèses intéressantes,

¹ M.E. Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIème siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928.

² Le premier volume est l'ouvrage de Paul Delarue, Paris, Erasme, 1957 ; le second en 1964 (Erasme) est le résultat de la collaboration de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze.

³ FFC n°184, 1961 et 1973.

mais essentiellement étrangères⁴, et peu se sont penchés sur ses comparses ou seulement de façon ponctuelle. Le corpus dans son ensemble n'a pas encore fait l'objet d'un travail systématique sur la rhétorique : seule la poétique l'a été, et ce, de façon magistrale par Raymonde Robert ; sa thèse sur *Le conte de fées littéraire de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*⁵, est devenue la référence essentielle de tout travail sur le conte : elle est la première dans les années soixante-dix à revendiquer une valeur littéraire à ce genre et à ses auteurs relégués par la critique à un second plan. Depuis la publication de ses recherches en 1982, les éditions et les travaux universitaires se sont succédés à un rythme, qui, actuellement, va s'amplifiant. La dernière à paraître est celle de Nadine Jasmin : *Mots et merveilles : les contes de fées de Mme d'Aulnoy*⁶. Elle tente de cerner l'esthétique des contes de Mme d'Aulnoy, entre 1690 et 1698, à la naissance du genre. Elle montre en quoi le genre se nourrit d'autres genres voisins, mais aussi antérieurs, et qu'il s'écrit dans « l'air du temps », par son inscription dans un contexte socioculturel déterminé. Elle ouvre enfin son étude sur la rêverie féminine et l'imaginaire de Mme d'Aulnoy, qui sous-tendent l'esthétique de ses contes.

La rhétorique des contes n'a pas été envisagée par la critique, car ceux-ci n'ont jamais été considérés, depuis leur origine comme un genre rigoureusement écrit, mais comme quelque chose de léger qui ne faisait que transcrire des rencontres et jeux de salons mondains ; or la critique contemporaine a mesuré l'importance rhétorique de la conversation⁷ comme genre travaillé. Une grande part de la responsabilité de ce désintérêt revient aux folkloristes ; les recherches de Marc Soriano, si novatrices et intéressantes soient-elles, ont provoqué un trouble : les contes de Perrault ne seraient, (comme le feront au XIXème les frères Grimm),

⁴ Citons quelques noms : Robin Smith Simpson, *Fairy-tale representations of social realities. Madame d'Aulnoy's « Contes des Fées » (1697-1698)*, Duke Univ., 1996 ; Elizabeth Detering Williams, *The fairy tales of Madame d'Aulnoy*, Rice Univ., 1982 ; Amy Vanderlyn Degraff, *The tower and the well. A study of form and meaning in Madame d'Aulnoy's Fairy tales*, Univ. Of Virginia, 1979 ; Jane Tucker Mitchell, *A thematic analysis of Aulnoy's "Contes de fées"*, Univ. Of North Carolina, 1973.

⁵ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, Nancy, Presses universitaires, 1983.

⁶ Nadine Jasmin, *Mots et merveilles, les contes de fées de Mme d'Aulnoy*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Sellier, Paris IV, 1999.

⁷ Voir la thèse et les publications de Delphine Denis à ce sujet : *Madeleine de Scudéry, « De l'air galant » et autres conversations (1653-1684)*, éd. Etablie et commentée par D. Denis, Paris, Champion, 1998 ; id. *La muse galante, Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1996.

qu'une mise par écrit de ce que racontaient les nourrices aux enfants depuis la nuit des temps. Si la part du folklore dans les contes de fées est évidente, elle n'en est pas moins partielle. La critique n'a que rapidement fait état de la rhétorique des contes en la qualifiant d'« enjouée et ironique » pour Perrault et d'emphatique et mièvre pour les conteuses. En ce qui concerne *Les amours de Psyché* de La Fontaine, dont la rhétorique a été plus profondément étudiée, la part de la stylistique merveilleuse n'a pas été sérieusement rattachée à celle des contes, bien que les similitudes d'écriture soient frappantes.

Ainsi, nous nous demanderons quelle est donc cette rhétorique du conte littéraire merveilleux. Quels sont ses procédés, ses *topoi*? Le conte a-t-il une rhétorique à part ou bien possède-t-il des parentés stylistiques avec d'autres genres au XVII^{ème} siècle? Et enfin, comment cette rhétorique est-elle perçue et défendue par les auteurs et leurs contemporains?

Notre étude ne sera pas d'ordre psychanalytique (nous ne tirerons pas de conclusion sur la personnalité de ces femmes qui cherchent un prince charmant dans leurs contes)⁸, ni féministe (selon le même exemple), tout a déjà été -et brillamment- dit à ce sujet, ni sociologique, même si nous nous pencherons sur les « lieux de confection » du conte et sur sa « mondanité » ; la question folkloriste, déjà envisagée sera éludée à la suite des remarques de Roger Zuber, pour ne considérer que l'aspect littéraire de notre corpus : nous travaillons à partir de textes écrits et « signés » (plus ou moins directement) et non sur des transcriptions de l'oral ; nous nous attacherons donc à définir la rhétorique, le mode d'écriture du conte littéraire merveilleux au XVII^{ème} siècle.

Après avoir délimité notre corpus d'étude, nous essaierons de définir l'écriture du conte merveilleux comme étant une rhétorique de la variété puis de l'éloquence du divertissement, et enfin que la « morale » est une donnée essentielle du genre en tant que principe justificateur.

⁸ Voir la thèse d'Anne Defrance, *Ecriture et fantasmes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, thèse de nouveau régime de Littérature française, sous la direction de J.R. Demoris, Paris III, 1987.

Chapitre 1 : Préalables

I. Définitions :

Il est nécessaire, avant de pouvoir tirer quelles conclusions que ce soit, de définir précisément le champ d'étude qui sera le nôtre. Ainsi nous allons donc définir quel est ce « genre littéraire » de façon générale, et au XVII^{ème} siècle en particulier, avec notamment le problème du « nom » qui lui est attribué, puis quel est le « type » d'auteur qui s'adonne au conte.

1. Le genre :

Le conte est une narration, généralement courte, ayant pour sujet des aventures imaginaires ou fantastiques. Le conte littéraire dérive directement du conte populaire, mais à la différence de ce dernier qui appartient à la littérature orale et reste le plus souvent anonyme, il est le fruit d'une véritable création littéraire et peut donc être facilement rattaché à un auteur, à une époque ou encore à un mouvement. Voici la définition qu'en donnent le *Dictionnaire* de l'Académie (dans lequel le terme apparaît en 1694) et celui de Furetière :

« CONTE.f.m. Narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses et les plaisantes. (...)

Le vulgaire appelle, *Conte au vieux loup. conte de vieille. conte de ma mère l'oye. conte de la cigogne, à la cigogne. conte de peau d'âne. conte à dormir debout. conte jaune, bleu, violet. conte borgne*, Des fables ridicules telles que font celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants. »⁹

« CONTE.f.m. Histoire, récit plaisant. Les *contes* de Douville, d'Eutrapel, de Bonaventure, de Periers, de la Reine de Navarre, sont agréables et divertissants. Il y a bien de l'adresse à faire un *conte* de bonne grâce. Il entend bien à broder un *conte*.

⁹Académie Française, *Dictionnaire*, Paris, J. B. Coignard et Vve, 1694.

Conte, se dit quelque fois des choses fabuleuses et inventées. C'est un *conte* à plaisir, un *conte* pour rire.

Conte, signifie aussi, Médisances, railleries. On fait d'étranges *contes* de cette femme-là, des naïvetés de ce paysan, des tours d'adresse de cet escroc.

Conte, se dit aussi de tous les discours de néant et qu'on méprise, qui ne sont fondés en aucune apparence de vérité, ou de raison. Cet impertinent m'est venu faire un sot *conte*. Je ne fais aucun état de tout ce qu'il me promet, se sont tous *contes*, des contes en l'air.

Conte se dit proverbialement en ces phrases. Ce sont des *contes* de vieilles, dont on amuse les enfants, des *contes* à dormir debout, de peau d'âne, de la cigogne, de ma mère l'Oye. Un *conte* violet, un *conte* jaune, un *conte* bleu, etc. »¹⁰

Ces définitions de l'époque soulignent essentiellement les aspects divertissant, frivole et surtout fictif du conte qui soulignent la connotation péjorative du langage usuel. Il est également intéressant de regarder les expressions et locutions notées pour illustrer le même terme dans *Le Dictionnaire Royal composé par le Père François Pomey, de la compagnie de Jésus* en 1691 (qui ne donne pas de définition de mot, mais des expressions autour d'un terme et leur traduction latine)¹¹ :

« Conte fait à plaisir.

Faire des contes à plaisir, dire des sornettes.

Ce sont des contes.

Vous me faites de ridicules contes ; vous m'en contez de belles.

Un faiseur de contes.

On fera des contes de vous.

Contes de vielles, contes à dormir debout. »

Les expressions marquent toutes également le caractère fictif, mensonger du terme : le plaisir vient, selon ces locutions, de l'aspect « trompeur » qui sera un des points de mire de la critique envers ces récits.

Nous parlons de « genre » car la notion est aujourd'hui reconnue, mais au XVIIème ce que nous regroupons sous cette appellation pouvait être nommé autrement (ex : « romances »), et surtout n'était pas réellement reconnu comme œuvre littéraire. C'est la pratique commune, des ressemblances d'écriture entre les œuvres et notamment un fond commun d'origine qui a fait consensus pour reconnaître à ces textes l'appartenance à un ensemble.

¹⁰ A. Furetière, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois...*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

¹¹ *Le Dictionnaire royal, augmenté de nouveau et enrichi d'un grand nombre d'expressions élégantes...*, composé par le Père François Pomey, de la compagnie de Jésus, Lyon, A. et H. Molin, 1691.

La vogue des contes de fées :

La « société de salons » est née en Europe au XVII^{ème}, bien que l'expression à cette époque ne soit pas parfaitement intégrée dans les langages. La vie de cœurs est devenue si grossière, que les courtisans épris de politesse et de conversation galante prennent l'habitude de se réunir dans quelques hôtels aristocratiques. Cette élite vivant en vase clos est motivée par la poursuite d'un bonheur matérialisé par le luxe et les plaisirs. Dès sa prise de pouvoir personnel (1661), Louis XIV commande aux artistes et aux écrivains des œuvres pour les divertissements royaux, et multiplie les fêtes dans les jardins de son palais. A la toute fin du siècle, lorsque le roi vieillit et que Versailles, tombé sous la coupe de la dévote Mme de Maintenon, a perdu le sens de la fête, les courtisans se réfugient ailleurs pour s'amuser, par exemple chez la Duchesse du Maine, surnommée « la reine de Sceaux » et célèbre pour le faste des réjouissances qu'elle donne. C'est dans ce contexte que, vers 1690, courtisans et mondains se prennent d'une passion furieuse pour les contes de fées. Ils reprennent la matière du folklore européen et mythologique, puisent dans la forme des récits de Marguerite de Navarre et recréent un monde féerique dans leur cercle restreint. Cependant ces textes n'ont que fort peu à voir avec la tradition folklorique : le matériau populaire est artistement travaillé et profondément transformé par les auteurs ; l'univers des héros est en effet plus proche des salons de Précieuses que des veillées paysannes, même si des éléments sont récupérés pour donner l'illusion de contes populaires. Anne Defrance rappelle que

« les "contes de bonnes femmes" sont amenés à la ville par les nourrices, puisqu'ils pénètrent dans les salons et font les délices de la cour »¹².

Les contes de fées sont entrés progressivement dans la littérature. Mlle Lhéritier rappelle l'origine des contes dans l'adresse des *Enchantements de l'éloquence* :

¹² Raymonde Robert rappelle dans sa thèse que les fées n'ont certes pas attendu la fin du XVII^{ème} siècle pour que la littérature s'y intéresse : elles peuplent notamment les romans médiévaux. Néanmoins, le conte de fées littéraire ne sera constitué comme genre que bien plus tard.

« ces Fables gauloises, qui viennent apparemment en droite ligne des Conteurs ou Troubadours de Provence, si celebres autrefois. (...) ces Contes tout incroyables qu'ils sont, soient venus d'âge en âge jusqu'à nous, sans qu'on se soit donné le soin de les écrire »¹³.

Elle explique à Mme D.G. à qui elle écrit une lettre sur la valeur morale des contes, que ceux-ci ont leur origine chez les troubadours, des êtres bien supérieurs en éloquence et en qualité que leurs contemporains :

« Aujourd'huy le grand mérite est bien rare ; et je croy qu'avant qu'il soit plus commun, il faudra revoir ces temps heureux dont les Troubadours nous ont dit tant de merveilles. (...) Les Troubadours sont les auteurs des petites Histoires dont j'ay parlé. Ils étoient des hommes d'esprit. (...) Ils remplirent leurs recits de prodiges étonnans des Fées et des Enchanteurs : Et comme en ce temps-là le bel esprit étoit tres-chery, on souhaitoit les Troubadours en tous lieux avec empressement : ils alloient dans la campagne réciter leurs Contes chez les personnes de qualité, et ils charmoient tous ceux qui les écoutoient. En peu de temps leur réputation devint si grande, que lors qu'il y avoit des divertissemens chez les Souverains, on ne les croyoit point complets, si on n'y avoit entendu quelque'un de ces Contes merveilleux. Cependant ces galans Troubadours virent beaucoup enchérir sur leurs projets. Avant eux on n'avoit point entendu parler de Romans : on en fit : de siecle en siecle ces sortes de productions s'embellirent, et elles sont venuës enfin à ce comble de perfection où l'illustre Mademoiselle de Scudéry les a porté, avec tant d'éclat, que la postérité conviendra, aussi bien que nous, que les admirables Romans de cette savante fille sont de veritables Poèmes en Prose : mais d'une Prose aussi éloquente que polie.

Malgré le progrès des Romans, la tradition nous a conservé les Contes des Troubadours, et comme ils sont ordinairement remplis de faits surprenans, et qu'ils enferment une bonne morale, les Grandes-meres et les Gouvernantes les ont toujours raconté aux Enfans pour leur mettre dans l'esprit la haine du vice et l'amour de la vertu. Ils n'ont plus servi qu'à cet usage. (...) Les Romans ont perdu beaucoup de leurs beautés : On les a réduit en petit, et dans cet état, il y en a peu qui conservent les graces du stile et les agrémens de l'invention.

Cette décadence des Romans en ayant fait prendre du dégoût, on s'est avisé de remonter à leur source, et l'on a remis en regne les Contes du stile des Troubadours. Un Académicien illustre par quantité de beaux ouvrages et par les lumières admirables qu'il a dans tous les beaux arts, a mis en Vers des Contes de ce caractère, qui ont eu une approbation universelle. Ensuite on en a fait en Prose ; et enfin cette mode est devenuë générale »¹⁴.

Les premiers d'entre eux sont apparus, au XVIIème siècle, sous la forme de courts récits insérés à l'intérieur d'un roman. Ainsi Mme d'Aulnoy, avant de publier de nombreux recueils de contes, (*Les Fées à la mode* et *Les Illustres Fées*, 1698 entre autres), semble s'y essayer en introduisant un conte à l'intérieur de son roman

¹³ Mlle Léritier, *Œuvres meslées*, Paris, Guignard, 1696, p.163-164.

¹⁴ Mlle Lhéritier, op. cit, p.304-307.

Hippolyte, comte de Douglas (1690). Puis leur succès est tel qu'ils deviennent des œuvres à part entière et sont publiés en recueil. Ainsi Perrault fait paraître sous le nom de son fils trois contes en vers en 1694 et ses contes en prose en 1697 ; Mme d'Aulnoy publie des ensembles de contes en 1697 et 1698, Mme de Murat en 1698 pour ne citer que les plus prolifiques et célèbres d'entre eux¹⁵. La vogue est alors telle et aura un retentissement si important, que l'abbé de Choisy en 1711, présente ses *Histoires de piété et de morale* par la rétrospective suivante :

« Il y a douze ou quinze ans que les dames saisirent les contes de fées avec tant de fureur qu'elles ne voulaient plus entendre parler d'autre chose. Les ouvrages les plus nobles cédaient à *l'Oiseau bleu* [c'est un conte de Mme d'Aulnoy], et la superbe rue Saint-Jacques [spécialisée dans les ouvrages sérieux] se voyait humiliée devant les degrés de la Sainte-Chapelle [où se débitaient les nouveautés] »¹⁶.

2.Dénominations :

Parce qu'il entretient des liens étroits avec la littérature orale, parce qu'il a longtemps été considéré comme genre secondaire et peu sérieux, et enfin, parce qu'il semble parfois se confondre avec d'autres formes proches comme la nouvelle ou la fable, le conte est un genre difficile à cerner.

Les appellations données aux textes que la critique a regroupés sous le terme de « conte » sont multiples au XVII^e¹⁷. Il est ainsi possible de lire, dans le recueil établi par Perrault des *Contes en vers*¹⁸, sous le titre de *Giselidis* : « Nouvelle », alors que les deux autres textes comportent l'appellation « conte ». Dans le recueil des *Histoires ou contes du temps passé avec des Moralités*, chaque texte est sous-titré « conte », sauf *La Barbe bleue* qui n'a pas de sous-titre. Il présente par ailleurs son recueil à la fois comme des « contes faits à plaisir » et comme une collection de « fables »¹⁹. La majorité des contes de Mme d'Aulnoy n'ont pas de sous-titre exprimant l'appartenance à un genre, cependant tout le

¹⁵ Pour le recensement complet des contes des XVII^e et XVIII^e siècle, voir le tableau réalisé par R. Robert dans sa thèse, *op.cit.*

¹⁶ Abbé de Choisy, *Histoires de piété et de morale*, cité par Roger Zuber dans « Les Contes de Perrault et leurs voix merveilleuses », *Les émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997, p.268.

¹⁷ Voir à ce sujet Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Champion, Paris, 1996.

¹⁸ Perrault, *Contes*, ed. de Jean-Pierre Collinet, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1981.

¹⁹ Perrault, id, p.49 ; 50.

monde reconnaît à l'époque ses textes comme étant des contes de fées. Les œuvres de Mme de Murat, Mlle Lhéritier, Mme d'Auneuil, Mlle de La Force sont toutes sous-titrées « conte » ou « conte de fée »²⁰, hormis *L'adroite princesse* de Mlle Lhéritier, appelée « nouvelle ». Les textes de Fénelon rassemblés sous l'appellation : *Fables et contes, composés pour l'éducation de feu Monseigneur le Duc de Bourgogne*, sont par la suite appelés « fable » avant chaque récit, dont le titre commence souvent par « Histoire de... ». En ce qui concerne Preschac, dans le recueil *Contes moins contes que les autres*, les textes ne sont pas précédés d'une appellation caractérisante, hormis les *Illustres fées* pour lesquels apparaît le terme « conte », (recueil dont l'attribution à Preschac est douteuse et semble plutôt être de la main de Mme d'Aulnoy). *Les Contes et nouvelles en vers* de La Fontaine sont sous-titrés « conte » ou « nouvelle » quelques textes sont sans appellation. *Psyché* n'est pas sous-titré cependant, la préface indique qu'il s'agit tout d'abord d'une « Fable contée en Prose », puis, que c'est un « conte (...) plein de merveilleux »²¹. Il nomme tantôt ses Fables, « fable », « apologue », « récit », « histoire », ou « conte », voire « conte du bon temps », tantôt même il déclare qu'il « *conte* une fable ». Ainsi l'on peut remarquer que ces textes sont qualifiés de façons diverses par leurs auteurs mêmes. Prenons l'exemple des *Contes en vers* de Perrault : la nuance « nouvelle » pour *Griselidis* et « conte » pour les deux autres textes correspondrait à un écart entre la relative vraisemblance de la première et l'invraisemblance (présence de féerie) des seconds. L'autre recueil de Perrault de 1697 regroupe huit textes ; leurs points communs sont la formule initiale « Il était une fois... », (sauf pour *Le Maître chat*), les moralités en vers finales et surtout l'appellation « conte » (sauf, rappelons-le, pour *La Barbe bleue*). Il y a donc une certaine volonté de la part de l'auteur de créer un effet de ressemblance et d'appartenance commune à un genre ; cependant comme le remarque Roger Zuber dans son article *Anciens et modernes, les contes de Perrault*, utiliser le terme de

« 'forme fixe' est un peu trop dire, car le calibrage reste empreint de fantaisie : dix pages pour *Le petit Chaperon rouge* et quarante-huit pour *Le Petit Poucet*, dans l'édition originale. S'il se trouve, dans chaque pièce, une part visible de

²⁰ Recueillis dans *Le Cabinet des fées*, Genève, Slatkine Reprint, 1978.

²¹ La Fontaine, *Les amours de Psyché*, éd. Critique de Michel Jeanneret, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1991, p.53.

féerie, le dosage du surnaturel est inégal d'une pièce à l'autre. Bref, pour le « genre » qu'il adopte, il semble que Charles Perrault ressente quelque ambition, mais qu'il évite toute rigidité : c'est exactement la position prise par La Fontaine envers le genre de la fable. »²².

Au problème sémantique s'ajoute celui de la classification. Les catégories du XVII^e siècle sont différentes des nôtres, mais elles sont également fluctuantes au XVII^e même. Aurélia Gaillard rappelle que

« En 1660, il [le terme « fable »] désignait tout à la fois un récit fictif en général, un récit ayant trait à l'Antiquité, notamment païenne, voire l'ensemble de ces récits (la mythologie gréco-latine), un apologue et, enfin, une chose fausse, une allégation mensongère : c'est-à-dire que le même mot *fable* évoquait en fait un mode de fonctionnement général, celui d'une fiction qui pouvait prendre les traits de ce que désormais nous appelons un mythe, une fable ou un conte, une nouvelle »²³.

Ces différentes appellations nous montrent combien ce genre est instable par nature ; À ces dénominations incertaines, s'ajoutent des proximités génériques qui perturbent la poétique du conte.

3. Ressemblances :

Dans la tradition populaire, le conte, la légende et le mythe semblaient souvent si liés qu'il était parfois difficile de les distinguer. Dans sa forme littéraire, le conte a hérité de cette ambiguïté et tend à se confondre avec d'autres genres narratifs brefs comme la nouvelle et la fable. Proche du conte par sa brièveté, la nouvelle s'en distingue par l'univers romanesque qu'elle met en scène : à la différence du conte qui se situe d'emblée dans le domaine du fictif, de l'imaginaire, du merveilleux, la nouvelle dépeint un monde réel, qui l'assimile à un court roman. Si la psychologie des personnages est moins approfondie dans la nouvelle que dans le roman, les protagonistes de la nouvelle ne se réduisent pas, comme ceux du conte, à de simples stéréotypes : ils sont de véritables individus. Cette définition générale et contemporaine est à nuancer pour ce qui est de la nouvelle au XVII^e qui a des prétentions de vraisemblance certes, mais n'atteint pas le « réalisme » tel

²² Roger Zuber, « Les contes de Perrault et leurs voix merveilleuses », *Les Émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997, p.280-281.

²³ Aurélia Gaillard, op. cit, p.12.

que nous le connaissons aujourd'hui, ce que nous verrons dans l'étude du conte comme genre d'écriture protéiforme²⁴.

La proximité du conte et de la fable résulte de leur objectif commun : ils visent tous les deux à instruire et à distraire. Aussi comptent-ils un certain nombre de similitudes : ils sont courts et s'appuient sur la narration d'une histoire (le plus souvent en vers pour la fable, le plus souvent en prose pour le conte) derrière laquelle se cache un enseignement. Par ailleurs, les deux genres font appel au merveilleux ; on retrouve ainsi, d'un genre à l'autre, les mêmes constantes (notamment la mise en scène d'animaux qui ont l'usage de la parole). Mais la fable se distingue du conte par le rapport explicite qu'elle établit avec la signification qu'elle contient : si la fable énonce clairement sa moralité, le conte, lui, délivre un message crypté qu'il s'agit de déchiffrer. Michel Tournier, dans une étude sur *La Barbe bleue* évoque la différence entre la fable, le conte et la nouvelle :

« A mi-chemin entre l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable, le conte (...) se présente comme un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur glauque dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait »²⁵.

La véritable signification du conte se situe souvent au-delà du premier message qu'il contient.²⁶

Ainsi appellations diverses et similitudes avec d'autres genres posent le problème de l'identité du conte. Nous verrons dans le chapitre suivant quels résultats pour l'écriture du conte posent les emprunts à d'autres genres narratifs au XVII^e siècle. Mais à ce problème intrinsèque du genre se pose également celui de la paternité souvent refusée des auteurs.

²⁴ Voir chapitre 2.

²⁵ Michel Tournier, *Barbe Bleue ou le secret du conte*.

²⁶ Voir chapitre 3.

II. Corpus :

1. Les textes :

Le cabinet des fées, édité de 1785 à 1789 par le Chevalier de Mayer, regroupe la majeure partie des contes de fées parus aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Charles-Joseph de Mayer (1751-1825) est éditeur et polygraphe de métier. Dans un premier temps, il collabore au *Mercure de France* et, en 1775, à la *Bibliothèque universelle des romans* du marquis de Paulmy qui déjà rassemblait un nombre important de contes de fées. Il quitte cette collection pour entreprendre, entre 1785 et 1789, l'édition du *Cabinet des fées. Collection choisie des contes de fées ou autres contes merveilleux*. Cet ensemble s'inscrit dans la tendance des grandes collections qui paraissent par souscription au XVIII^{ème} siècle. Son but est de sauver de l'oubli les contes édités durant le siècle et déjà difficiles à trouver ; il souhaite également fournir aux générations futures des modèles et des sources d'inspirations. Mayer sélectionne les auteurs, choisit les contes et conçoit l'organisation des quarante et un volumes de l'ensemble. Sûr de lui, il affirme ses choix : une quarantaine d'auteurs retenus, les contes libertins écartés et, bien entendu, la première place accordée à Perrault. Outre le « Discours préliminaire » du premier volume dans lequel il justifie son travail, il rédige une centaine de notices biographiques sur les conteurs des cent dernières années.

Il nous faut donc extraire de l'ensemble ainsi constitué par l'éditeur, les contes qui ne concernent que le XVII^{ème} siècle, c'est-à-dire jusqu'en 1715, à la mort de Louis XIV²⁷ ; (nous pourrions même nous arrêter en 1709, date à laquelle paraissent les derniers contes de Mme d'Auneuil qui ferment un ensemble de contes au merveilleux « occidental »²⁸). Raymonde Robert, en 1981, dans son analyse du *Conte de fées littéraire en France*, proposait un

²⁷ Selon la pensée courante que le XVII^{ème} siècle se termine à la mort de Louis XIV.

²⁸ Le terme permet d'opposer ces contes de « notre » folklore aux contes orientaux qui apparaîtront au début du XVIII^{ème} siècle.

« axe qui va peut-être permettre de répartir en deux grandes catégories les quelques cent quatre-vingts contes du corpus : c'est l'opposition parodique/non parodique »²⁹.

Selon Raymonde Robert, une « faille » aurait eu lieu en 1715. Aux contes de la première vague qui entretiennent un « accord parfait » avec leur temps, auraient succédé les contes d'une seconde génération qui donnent « l'impression d'une rupture totale ». Ces « contes licencieux » qui se développent sous les Lumières

« vont faire étalage d'un esprit de subversion dont les objectifs tiennent à tous les domaines, littéraires ; sociaux, religieux, politiques »³⁰.

Selon cette classification, trente pour cent des contes de fées de la seconde vague (1730-1758) seraient parodiques ou licencieux ; par contre, tous les contes de la première vague (1690-1705) seraient « de type traditionnel ». Cependant, une

« telle taxinomie, si elle a le mérite de quantifier et de séparer le corpus aussi nombreux qu'hétéroclite des contes de fées de l'Ancien Régime, pose le problème des contes posthumes, tels *Le Bélier* et *Fleur d'épine* qui initient la mode du conte parodique, et qui ne paraissent qu'en 1730 alors qu'ils ont été écrits vingt-cinq ans plus tôt. Si on a attendu 1730 pour publier des contes parodiques, on n'a pas attendu cette date pour en écrire »,

affirme Jean Mainil dans son essai sur Mme d'Aulnoy³¹.

Il faut également retirer de cet ensemble les contes de type orientaux qui forment une sous catégorie dans le merveilleux et relèvent d'une mode postérieure à l'époque envisagée, (ces contes de type « mille et une nuits », importés par Antoine Galland, auront un succès retentissant au XVIIIème). Ce recueil présente donc les œuvres des auteurs suivants : Perrault, Mme de Murat, Mme d'Aulnoy, Mme d'Auneuil, M. de Preschac, Mlle de La Force, Mlle Lhéritier, Fénelon, auxquels on peut ajouter les noms de Mlle Bernard, le Chevalier de Mailly, Nodot, Le Noble, Prechac, Mme Durand qui sont recensés dans d'autres ouvrages³².

La Fontaine est peut-être le précurseur du genre avec ses *Contes en vers*, pour l'aspect poétique et avec *Les amours de Psyché* pour les aspects merveilleux et précieux. Ses *Contes* sont brefs, assez « légers », (ce qui a failli lui coûter sa place à

²⁹ Raymonde Robert, *op. cit*, p.202.

³⁰ Raymonde Robert, *op. cit*, p.231.

³¹ Jean Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Kimé, Paris, 2001, p.28.

³² Voir à ce sujet, Gabrielle Verdier, Actes de Las Vegas, Biblio 17.

l'Académie) et sont assez proches, dans le style, de ceux de Perrault, caractéristiques de l'écriture « masculine », c'est-à-dire sobre, légère et piquante. Cependant, ces contes ne relèvent pas du merveilleux, car ils sont exempts de fées et de faits extraordinaires. C'est ainsi qu'il semble falloir ne pas les intégrer à notre corpus si nous nous concentrons sur la rhétorique du « conte littéraire merveilleux », dans le cadre d'une étude plus large sur le « conte littéraire » ceci serait par contre tout à fait envisageable.

Les *Fables* de La Fontaine, bien que proches par la forme (narration d'une anecdote suivie d'une morale) ne seront pas intégrées au corpus, car leur appartenance au genre apologétique de la « fable », est bien définie et ne peut être confondue avec celui du conte, même si les contours génériques du conte sont un peu flous³³, la dénomination « fable », ainsi que la dimension historique (réécriture des *Fables* d'Esopé), sont des éléments suffisamment caractérisants pour les distancier des contes et récits merveilleux.

Quant à *Psyché*, texte qui est présenté par La Fontaine lui-même comme étant un « conte »³⁴, est proche du style merveilleux des contes féminins longs et galants, par la présence de fées et d'événements étranges et surtout par un style littéraire commun ; c'est pourquoi nous pouvons essayer d'inclure ce texte au corpus essentiellement défini par *Le cabinet des fées*. Nous pouvons également rappeler que le conte est inspiré par *Les Métamorphoses* d'Apulée, qui est un texte à l'allure de roman à tiroirs et qui contient le conte de « Cupidon et Psyché ». L'histoire est racontée par une vieille cuisinière à la jeune Charité qui a été enlevée et attend que sa rançon soit payée. Ainsi la forme initiale du texte fondateur du *Psyché* de La Fontaine est également une narration dont la poétique (le récit enchâssé) correspond au genre du conte. Par ailleurs, le sujet même -l'histoire de Psyché- est repris par Mme d'Aulnoy dans plusieurs de ses contes : *Le Mouton*, *Serpentin vert*, *l'Oiseau bleu*, *Le prince Marcassin*, mais également par d'autres conteuses : *Le Roi porc* de Mme de Murat, *Le prince arc-en-ciel* (anonyme) ; il s'agit du conte au motif central de l'époux monstrueux de type 425, 432, et 433

³³ Voir chapitre 1, I.

³⁴ La Fontaine, *op. cit.*, préface, p.54 .

selon la classification Aarne et Thompson. Mme d'Aulnoy justifie son choix par le fait « qu'un auteur des plus à la mode venait de mettre en beau langage » : vingt ans auparavant La Fontaine avait composé *Les Amours de Psyché*, mais ils étaient toujours une référence littéraire dans le monde des conteuses. La lettre de Mme de Sévigné du 6 août 1677³⁵ indiquant que Mme de Coulanges est venu lui rendre visite pour « mitonner » des contes corrobore le fait que l'on se racontait des histoires et des contes dans les milieux aristocratiques bien avant de penser à les imprimer. Donc on ne peut exclure *Psyché* du fait de la datation.

2.Un genre sexué ? Les auteurs :

Les contes écrits au XVIIème (et au début du XVIIIème), l'ont été pour la plupart par des femmes (soixante-six pour cent) ; peu de « conteurs » sont recensés (la tendance s'inverse au XVIIIème et de grands noms signent alors des contes : Voltaire, Rousseau..., mais alors le genre substitue au complément de nom « de fées » l'adjectif « philosophique »). Le genre est ainsi relégué à un rang inférieur aux yeux des critiques dans les Belles Lettres, puisqu'il est écrit pour des femmes, par des femmes³⁶. Les rares auteurs masculins préfèrent rester anonymes ou font des déclarations de dénigrement envers leur production afin de marquer une certaine distance. Ainsi hormis Perrault –qui n'a écrit *que* onze contes- et presque autant pour le chevalier de Mailly ; Nodot, Le Noble et Preschac en ont écrit deux chacun, et Fénelon se cache entre fable et conte (vingt-six textes recensés dans *Le Cabinet des fées*). De même que pour la grande littérature romanesque (celle de *Cyrus*, *Clélie*, *La Princesse de Clèves*, *Cléonice*) la hiérarchie des genres est un peu une hiérarchie des sexes : Alain Niderst remarque

« les femmes n'osent pas trop composer des épopées ou des tragédies [et] les hommes consentent plus rarement aux fictions en prose qui paraissent frivoles ou puériles »³⁷.

³⁵ Mme de Sévigné, *Correspondance*, Paris, Pléiade, p.516.

³⁶ Voir chapitre 3.

³⁷ Alain Niderst, *Quelques topoï des contes de fées de la fin du XVIIème*, Biblio 17, p.147.

Anne Defrance et Eric Méchoulan montrent que cette « division sexuelle du travail » a évolué au cours du siècle :

« dans la première moitié du siècle, pas de femme nouvelliste ; ensuite, non seulement les Madame de Villedieu, Madame de Lafayette, Mademoiselle Bernard, Madame d'Aulnoy écrivent certaines des meilleurs œuvres, mais encore des écrivains comme Segrais présentent leurs textes comme simples transcriptions de récits faits par des femmes »³⁸.

Ainsi le conte merveilleux au XVIIème est essentiellement féminin et présente des caractéristiques rhétoriques particulières dues à ce statut. Elles adoptent une rhétorique généralement emphatique et composent des récits longs, comme leurs phrases : elles pratiquent une rhétorique de l'ornement, de l'abondance, de la dilation ; Mlle Lhéritier avoue que, lorsqu'on lui demanda un jour un conte lors d'une assemblée, elle conta

« celui de Marmoisan, avec quelque broderie qui me vint sur le champ dans l'esprit. Il fut nouveau pour la compagnie, qui le trouva si fort de son goût... »³⁹.

Elle reprend d'ailleurs dans la moralité du conte :

« Cent fois ma nourrice ou ma mie
M'ont fait ce beau récit le soir près des tisons ;
Je n'y fais qu'ajouter un peu de *broderie* »⁴⁰.

Dans *Finette* elle déclare de même :

« Je vous avouë que je l'ay *brodée*, et que je vous l'ay contée *un peu au long*. (...) Je vous assure que quand vous voudrez je vous diray les aventures de Finette en fort peu de mots. Cependant ce n'est pas ainsi que l'on me les racontait quand j'étais enfant : le récit en duroit au moins une bonne heure. »⁴¹.

A l'opposé, les hommes condensent leur écriture et le merveilleux est nettement moins maniéré : ils manient une rhétorique de la sobriété, de l'efficacité qui ne dédaigne pas une ironie plus mordante que celle employée par leurs consoeurs : leurs critiques des défauts humains (critiques essentiellement misogynes sur le bavardage, la coquetterie, la séduction perfide ou l'infidélité féminine) ne manquent pas de sel et sont récurrentes ; leur cible privilégiée étant bien sûr la mythique curiosité féminine qu'ils ne manquent pas de critiquer dans pratiquement

³⁸ Anne Defrance et Eric Méchoulan, *L'art de tourner court : conte, nouvelle et périodisation au XVIIème siècle, Littérature Classique : la périodisation de l'âge classique*, n°34, 1998, p.179.

³⁹ Mlle Lhéritier, *Œuvres meslées*, p.4, nous soulignons.

⁴⁰ Mlle Lhéritier, op. cit, p.114, nous soulignons.

⁴¹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.294, nous soulignons.

chacun de leur conte⁴². Cette « veine gauloise » récurrente est un héritage des textes de Rabelais ou Marguerite de Navarre. Ils pratiquent également plus facilement et plus ouvertement les références grivoises. Le Chevalier de Mailly dans *Le Prince Guérini*, commet un aparté libertin sur les activités extra-conjugales de la reine en l'absence de son époux, ce qui est tout à fait caractéristique du discours galant sous-jacent à l'écriture des contes de fées. Perrault est également friand de ce genre d'allusions ; ainsi dans *La Belle au bois dormant*, il souligne l'impatience virginale de la Belle qui perce à travers ses premières paroles au prince :

« Est-ce vous, mon Prince ?[...] vous vous êtes bien fait attendre ».

Puis l'auteur commente lui-même dans un sourire :

« peu d'éloquence, beaucoup d'amour [...] ils dormirent peu, la princesse n'en avait pas grand besoin »⁴³.

Perrault a composé de nombreuses devises pour la gloire du roi : il est un habitué du genre bref et de l'art de la « condensation » rhétorique. La charge de Perrault était, au sein de l'Académie des Inscriptions et Médailles, de célébrer les exploits du jeune Roi de sorte que la devise devienne non seulement une description de l'événement, mais également une manifestation éloquente des vertus du Roi même. Selon Jeanne Morgan Zarucchi⁴⁴

« Perrault a eu, de son propre avis, "du talent pour faire des devises" »⁴⁵

Elle commente ainsi sa première devise personnelle pour le jeune dauphin, âgé de deux ans en 1663,

« Et ipso terret in ortu ».

(...) « Cette première devise sert à illustrer le "style moderne" adopté par les membres de la Petite Académie pour la composition des légendes des médailles. Ce style est distingué du "style antique" par Chapelain dans une lettre à Colbert en novembre 1662, et il vise à renfermer quelque subtilité linguistique qui distinguerait la médaille française de son modèle antique qui, d'après Chapelain, était "grave et sans jeu d'esprit" »⁴⁶.

Nous voyons ici clairement le but rhétorique de Perrault : être éloquent mais subtilement. C'est pourquoi ces contes sont souvent comparés à des pièces

⁴² Voir le chapitre 2 pour le développement de ces caractéristiques.

⁴³ Perrault, op.cit, p.136.

⁴⁴ Jeanne Morgan Zarucchi, *Charles Perrault et l'éloquence de la devise*, p.168.

⁴⁵ Perrault, *Mémoires de ma vie*, p.40.

⁴⁶ Jeanne Zarucchi, op. cit, p.168.

d'orfèvrerie qui ont fait l'objet d'un travail minutieux sur la langue et qui s'adressent à un public capable de comprendre les allusions finement distillées.

Ainsi le conte s'écrit avec des nuances différentes selon que son auteur est un homme ou une femme. Là où les femmes présentent des modèles à suivre, les hommes attaquent de front un défaut : deux tactiques différentes pour un même but ? Vraisemblablement, c'est ce que nous essaierons de voir dans le chapitre « Justifications », mais déjà nous constatons que l'écriture du conte est faite de variations.

Chapitre 2 : Ecritures

Les contes littéraires merveilleux du XVII^{ème} siècle présentent une poétique commune de quête de la part de jeunes femmes, d'épreuves à subir qu'elles réussissent la plupart du temps pour atteindre le bonheur conjugal à l'issue de leurs aventures qui les entraînent dans des contrées imaginaires à la rencontre d'êtres étranges. Le canevas est relativement courant et peut être compliqué d'histoires secondaires imbriquées. Donc si la fable est toujours la même il faut bien que les auteurs se distinguent par leur approche rhétorique du genre.

I. Variété :

1. Prose et Poésie :

Les contes sont, à l'exception de trois contes de Perrault entièrement versifiés (*Griselidis*, *Peau d'âne*, *Les souhaits ridicules*)⁴⁷, des textes narratifs en prose. Cependant la plupart des contes comportent des morceaux en vers ; *Psyché* n'est même qu'une alternance de prose et de poésie tant la part versifiée est importante. Prenons par exemple *Le Prince Lutin* de Mme d'Aulnoy : celui-ci se met à chanter son désespoir accompagné de sa lyre et son chant est ainsi retranscrit dans le conte :

« Que ce séjour est dangereux !
Le plus indifférent y deviendrait sensible.
En vain j'ai prétendu n'être plus amoureux,
J'en perds ici l'espoir : la chose est impossible !
Pourquoi dit-on que ce palais
Est le lieu des plaisirs tranquilles ?
J'y perds ma liberté sitôt que j'y parais,
Et pour m'en garantir, mes soins sont inutiles.

⁴⁷ Rappelons également que La Fontaine a composé la plupart de ses *Contes* en vers.

Je cède à mon ardent amour,
Et voudrais être ici jusqu'à mon dernier jour »⁴⁸.

Ce poème est la quatrième (et avant-dernière) pièce en vers d'un conte d'une quarantaine de pages : ceci étant une fréquence moyenne retrouvée dans une majorité de contes féminins. La majorité des contes sont ainsi parsemés de madrigaux, chants, poèmes en vers qui viennent diversifier la narration en prose attendue.

Les auteurs masculins ne pratiquent pas beaucoup ce type de mélange. Perrault pourrait faire exception encore dans ses contes en prose, puisque ceux-ci ne sont pas interrompus par des éléments versifiés, cependant chacune des « Moralités » est composée en vers (certaines réflexions des personnages pourraient même être qualifiées de prose poétique et la narration de Perrault lui-même par un jeu de répétitions et d'effets sonores est également à rapprocher du domaine de la poésie⁴⁹). Seul La Fontaine avec *Psyché* suit le même schéma que les conteuses. Voici la définition qu'en donne M. Raymond :

« il s'agit d'une fable contée en prose, avec des intermèdes descriptifs, des fragments lyriques en vers. [...] Ennemi de la monotonie, La Fontaine a souhaité que la perfection de *Psyché* sortît d'un mélange. Mélange de la prose et des vers, et de toutes les espèces, stances, sonnets, discours en alexandrins, suite de vers librement enlacés »⁵⁰.

Tous ces « genres » sont également présents dans les contes de fées féminins. Michel Jeanneret remarque lui aussi dans *Psyché* ces :

« poèmes qui, nombreux, rompent la continuité graphique et rythmique de la prose, pour y introduire une langue plus recherchée, plus découpée. Des poèmes qui d'ailleurs ne se ressemblent pas entre eux : des longues pièces en alexandrins à rimes plates jusqu'aux morceaux brefs, hétérométriques et irréguliers, le récit s'essaie à toutes sortes de formules prosodiques ; lesquelles, à leur tour, postulent des niveaux de style différents. En choisissant, après bien d'autres, de faire alterner le vers et la

⁴⁸ Mme d'Aulnoy, *Le Cabinet des fées*, tome I, volume 2, éd. d'Elisabeth Lemirre, Picquier poche, 1996, p.41.

⁴⁹ Voir à ce sujet mon mémoire de Maîtrise, (*L'art de la répétition dans les Contes de Perrault et trois contes de Mme d'Aulnoy*, sous la direction de Christine Noille-Clauzade, Nantes, 1999), chapitre 1 ; un exemple parmi tant d'autres, pris dans *La Belle au bois dormant* : « Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient *si fâchés* de n'avoir point d'enfants, *si fâchés* qu'on ne saurait dire », c'est moi qui souligne. Ou encore le fameux : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie » de *La Barbe bleue*. Etc.

⁵⁰ Marcel Raymond, « Psyché et l'art de La Fontaine », *Parcours critiques*, Paris, Klincksieck, p.158.

prose, La Fontaine, par un signe fort, démontre l'aptitude du roman à se transformer et à se réinventer à l'infini »⁵¹.

Il remarque également que :

« Quelques morceaux (...) par la régularité de la prosodie et la densité des figures, assument entièrement la différence du langage poétique. D'autres, au contraire, s'ingénient à atténuer les indices de poéticité, de manière à poursuivre sans cassure le mouvement de la prose : l'asymétrie des mètres et la liberté des coupes intérieures perturbent la distribution harmonieuse du rythme ; la rime, autre signe spécifique, est souvent disposée inégalement, et relativement pauvre ; le style n'atteste pas toujours de recherche particulière ; les thèmes sont parfois communs. Poliphile a beau dire qu'il recourt aux vers pour des causes exceptionnelles, il travaille manifestement à réduire l'écart. Il apporte d'ailleurs aux transitions un soin jaloux : si les poèmes vont à la rencontre de la prose en la mimant, la prose s'achemine vers eux en se poétisant. Des idiomes bien distincts se font face, mais quelque peu dégénérés ! ».

L'insertion de pièces de vers dans un récit en prose n'est pas l'apanage du conte, la nouvelle ou le roman la pratiquent également fréquemment au XVII^eme. Prenons *Les Nouvelles Françaises* de Segrain : chaque nouvelle comporte un certain nombre de poèmes en vers. Dans *Eugénie*, un des personnages compose pour l'héroïne un madrigal typique de ce qui se pratiquait dans les salons de l'époque :

*« Je suis jaloux, belle Uranie,
Et ce n'est point de mille amants
Qui, chaque jour, dans leur tourments,
Accusent votre tyrannie.
Votre esprit est l'heureux rival
De qui le bonheur sans égal
Me met à toute heure en alarme :
Jamais son entretien ne vous cause d'ennui,
Lui seul vous possède et vous charme
Et rien ne vous plaît après lui »*⁵².

Ce texte n'est pas sans rappeler le poème du *Prince Lutin* de Mme d'Aulnoy précédemment cité. Les pièces en vers ne sont pas toujours du fait des personnages : certains font partie intégrante de la narration en une sorte de commentaire issu du narrateur et qui ne fait l'objet d'aucune explication de la part de celui-ci ou des

⁵¹ Michel Jeanneret, « Psyché de La Fontaine : la recherche d'un équilibre romanesque », *Parcours critiques*, Paris, Klincksieck, p.210. Il est intéressant de noter la différence de dénomination du texte de La Fontaine par ces deux critiques : ceci révèle la difficulté du texte à se définir et se trouver des marques de genre à soi, mais surtout, comme nous le verrons plus loin dans l'analyse, l'aspect éminemment protéiforme et « vampirique » du conte envers d'autres genres.

⁵² Segrain, *Les Nouvelles Françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, éd. de Roger Guichemerre, STFM, Paris, 1992, p.58.

personnages ; dans le récit-cadre d'*Eugénie*, le narrateur décrit de la sorte, le décor de la promenade des devisantes :

« Ce jour-là, entre autres, l'herbe, qui n'était point encore trop grande et qui ne faisait que pousser pour la nouveauté de la saison, le soleil, qui, de peur de déplaire à la princesse, semblait modérer l'ardeur de ses rayons, et le vert naissant des arbres, varié par leurs différentes espèces, faisait à l'envi à qui lui représenterait le plus parfaitement le riant aspect des Tuileries. Il semblait que toute la nature s'efforçât de lui donner le plaisir de la promenade.

*Il semblait que la terre et l'air
S'embellissaient à sa parole,
Et que tous les enfants d'Eole
Se taisaient pour l'ouïr parler.*

Un si beau jour et un si beau pays furent longtemps le sujet de la conversation »⁵³.

Les vers ne sont ici présents que pour renforcer la description idyllique du cadre, mais n'appartiennent pas aux personnages, ils leur sont extérieurs : ils renforcent l'aspect précieux et maniéré du texte. De même, Mme d'Aulnoy, dans *Le Rameau d'or*, commence une description en prose du cadre où se trouve son héroïne ; puis elle amorce une phrase en prose et la poursuit par un quatrain :

« C'est là
*Qu'on voyait les violettes,
A l'envi des autres fleurs,
S'élever sur les herbettes
Pour répandre leurs odeurs. »*⁵⁴

Sa description en vers est purement ornementative car elle n'apporte rien de plus à la connaissance du décor, mais seulement une variation dans l'écriture, un moment de poésie.

Dans *Clélie, histoire romaine* (1654-1661), les personnages, également, déclament ou chantent des vers ; il s'agit ici d'Horace qui chante les louanges de Clélie et que les protagonistes surprennent par hasard :

*« Comme les belles de Carthage,
Les nôtres lui rendent hommage,
Tout cède à l'éclat de ses yeux,
Qui les font régner en tous lieux :
Et Fénice même publie
Qu'il n'est rien si beau que Clélie. »*⁵⁵

⁵³ Segrain, *Nouvelles Françaises*, p.17.

⁵⁴ Mme d'Aulnoy, op. cit, p.112.

⁵⁵ *Clélie*, t.I, p.319, cité dans J.P. Collinet et J. Serroy, *Romanciers et conteurs du XVIIème siècle*, Paris, Ophrys, 1975, p.42.

Le roman est donc également familier de ce genre d'insertions. Les contes de la fin du siècle reprennent des pratiques utilisées dès la première période du XVII^e dans les genres de fiction en prose. Ils s'apparentent ainsi à des genres connus, qui les ont précédés dans la rhétorique du « merveilleux ».

Si la prose n'est pas interrompue par la poésie, c'est elle-même qui l'évoque en reprenant ses thèmes de prédilections. Ainsi « la belle endormie » est un cliché de la poésie amoureuse (au moins depuis Properce) ; le sonnet LXVI de Ronsard dans la *Continuation des amours* (1555) a pu être pris comme modèle tant les inspirations sont communes.

« J'ai l'ame pour un lit de regrets si touchée,
Que nul, et fusse un Roy, ne fera que j'aprouche
Jamais de la maison, encor moins de la couche
Où je vy ma maistresse, au mois de May couchée.

Un somme languissant la tenoit mi-panchée
Dessus le coude droit, fermant sa belle bouche,
Et ses yeus, dans lesquels l'archer Amour se couche,
Ayant tousjours la fleche en la corde encochée.

Sa teste en ce beau mois, sans plus, estoit couverte
D'un riche escofion ouvré de soie verte,
Où les Graces venoient à l'envy se nicher,

Et dedans ses cheveus choysissoient leur demeure.
J'en ai tel souvenir que je voudrois qu'à l'heure
(Pour jamais n'y penser) son œil m'eust fait rocher ».

François Rigolot dans son article sur *La belle au bois dormant*⁵⁶ estime que :

« Tout se passe comme si la première partie du texte de Perrault développait, en les reprenant à l'envers, les étapes esquissées par le sonnet de Ronsard. Les « Graces » des tercets, venues « se nicher » sur la Belle, semblent annoncer les dons des fées au début du conte. L'allusion centrale à « l'archer Amour », « ayant tousjours la fleche en la corde encochée », fait penser au fuseau fatal dont la piqure rendra ironiquement la Belle... endormie, en attendant que l'Amour vienne la réveiller. Enfin et surtout, le spectacle de la « maistresse »/« princesse », étendue sur son lit d'apparat, se présente comme l'événement central du conte, comme si le topos lyrique se trouvait enchâssé au cœur même de la narration :

« Le jeune Prince (...) vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu »⁵⁷.

⁵⁶ François Rigolot, *Les songes du savoir de la « Belle endormie » à la « Belle au bois dormant »*, Littérature, n°58.

⁵⁷ Perrault, *Contes*, p.135.

Ainsi prose et poésie sont intimement liées dans la rhétorique féerique. Mais d'autres « pièces rapportées » sont intégrées aux contes sans pour autant être versifiées.

2. Les « morceaux d'éloquence » :

De nombreux « petits genres » ou « pièces de rhétorique » sont intégrés à l'écriture des contes de fées. L'on peut trouver ainsi des lettres ou des billets, des inscriptions sur divers supports (murs, fenêtres, tableaux), et des descriptions « autonomes ». Cette technique est un moyen d'enfler l'écriture des contes ; la dichotomie entre les auteurs masculins et féminins se fait prégnante même si elle n'est pas absolue. Pour preuve, le concours d'écriture entre Perrault et Mlle Lhéritier : chacun a écrit un conte à partir du même canevas : *Les fées* pour Perrault, *Les enchantements de l'éloquence* pour Mlle Lhéritier ; entre Perrault et Mlle Lhéritier les textes vont du moins au plus orné grâce aux morceaux d'éloquence insérés, aux « allégories » qui allongent le récit.

Les lettres et billets :

Les personnages sont confrontés dans les contes à de nombreuses épreuves. Au cours de celles-ci ils peuvent être contraints en lieux clos ou séparés par la distance de leur famille et amis, c'est pourquoi le recours à des lettres et billets devient indispensable ; mais alors que le narrateur pourrait se contenter de rapporter le fait seul, il retranscrit assez souvent les termes mêmes de ces courriers, occasion de montrer la rhétorique de ses personnages qui est en accord avec la sienne. Cette technique est aussi employée par Segrais dans ses *Nouvelles* ; dans *Adélayde*, la comtesse Batilde écrit à sa pupille pour la convaincre d'épouser un homme qu'elle n'aime pas. Après lui avoir rappelé les bienfaits qu'elle a eu pour elle, la comtesse rappelle à la jeune fille son devoir et l'anaphore finale démontre avec véhémence les avantages de ce mariage :

« **Résolvez-vous** donc, ma fille, à suivre les volontés d'une mère qui vous a soumise aux miennes. **Résolvez-vous** d'épouser le duc de Calabre, comme un parti qui vous

est avantageux et nécessaire, et **résolvez-vous**-y d'autant plus volontiers qu'on ne vous est pas si fidèle que vous le croyez et que celui qui s'y devait opposer autant que vous est le premier qui y a consenti »⁵⁸.

Cette envolée emphatique et argumentative ne peut émaner que d'un esprit cultivé et mondain.

Dans les contes, lettres et billets sont fréquents ; le Prince Lutin dans le conte éponyme de Mme d'Aulnoy écrit à celle qu'il aime sur des tablettes car il ne peut lui parler :

« Non, je ne suis ni un démon, ni fée,
Je suis un amant malheureux
Qui n'ose paraître à vos yeux :
Plaignez du moins ma destinée »⁵⁹.

(Notons au passage la versification de sa missive).

Les inscriptions sont réalisées sur tous types de supports : la lettre n'est pas exclusive ; il est ainsi possible de voir des tableaux représentant un personnage muni d'un rouleau dont l'inscription est lisible comme dans *Le Prince Lutin*⁶⁰, ou un personnage qui grave sur un arbre des vers en offrande à sa bien-aimée comme dans *Le Rameau d'or*⁶¹.

Le narrateur fait ainsi écrire ses personnages comme il les fait parler, c'est-à-dire comme le cercle de ses auditeurs : les personnages censés appartenir ou à des temps anciens ou à des temps inconnus s'expriment avec les mêmes tournures élégantes que les mondains dans leur salon. On ne fait pas écrire ou parler des gens du commun, du peuple, mais seulement des héroïnes à l'éloquence raffinée⁶².

La description ; Le portrait :

Les lettres, chansons ou épigrammes sont des éléments aisément identifiables, car détachés typographiquement et stylistiquement du texte narratif ; cependant un autre élément moins facilement repérable, qui pourrait être considéré

⁵⁸ Segrais, *Adélayde*, op. cit, p.130-131 ; c'est nous qui soulignons.

⁵⁹ Mme d'Aulnoy, op. cit, p.40.

⁶⁰ Mme d'Aulnoy, op. cit, p.37.

⁶¹ Mme d'Aulnoy, op. cit, p.124.

⁶² Voir le chapitre 3.

comme un « sous-genre » dans les morceaux d'éloquence du conte, est la description.

Il est en effet beaucoup de descriptions que l'on peut détacher de leur contexte narratif et en faire des pièces d'art. Parmi ces types de descriptions se trouve en particulier le portrait. Les personnages sont le plus souvent des stéréotypes, caractérisés par leur statut social, nécessairement élevé ; Roquebrune, le poète du *Roman Comique* déclarait :

« On ne saurait avoir de plaisir à lire les romans s'ils n'étaient composés d'aventures de princes et encore de grands princes »⁶³.

Raynal remarque que

« Ces princes et grands princes, que ce soient "quelques rois ou capitaines anciens, comme Alexandre, de Pyrrhus, de César et de Pompée" ou " quelques princes qui ont vécu de nos jours", sont uniformément représentés comme des prodiges d'esprit, de beauté et de grâce ».

« Dans les romans, constate Sénecé, tous les hommes sont faits à peindre. On ne peut rien concevoir d'égal à leur beauté et à leur mine relevée ».

Toute femme y paraît incontestablement :

« la plus belle qui soit au monde » et « le plus bel objet qui sera jamais ».

Pour l'esprit, la civilité, la galanterie, ils en ont, tous et toutes,

« autant que de beauté »⁶⁴.

Ils sont donc comme Boileau le réclame du héros d'épopée,

« en valeur éclatants, en vertu magnifiques ».

Regardons à présent le portrait de la princesse Aurélie par Segrain :

« Elle est constante et résolue dans l'affliction ; douce, modeste et civile dans la prospérité ; accueillante en tout temps, et avec discernement. Elle est honnête sans affectation, fière sans orgueil, libérale avec ordre et surtout si savante dans l'art de bien faire un bienfait que jamais personne n'a su donner de meilleure grâce ce qu'elle a voulu donner. Toutes ces divines qualités logent dans un corps qui en est digne. Sa taille seule suffit pour la faire adorer. Ses yeux marquent la vivacité de son esprit et la clarté de son entendement, et il en sort des rayons qu'un mortel ne peut souffrir. Son teint est au-dessus de tout embellissement et n'a besoin que de son excellente constitution, qui se fait bien paraître dans la fraîcheur qu'on y remarque. Sa bouche, sa gorge et ses cheveux sont dignes des plus belles choses qui s'en

⁶³ Scarron, *Le Roman Comique*, T1, chap.21, p.213.

⁶⁴ Raynal, *Le talent de Mme de La Fayette. La Nouvelle française de Segrain à Mme de La Fayette*, Paris, 1926, Genève, Slatkine reprint, 1978.

peuvent dire, aussi bien que la grâce naturelle qu'elle a en toutes sortes de danses et qui accompagne jusqu'à la moindre de ses actions. »⁶⁵

On remarque évidemment la multitude des qualités tant morales que physiques que dépeint le narrateur. Voici le portrait que fait Mme de Murat de son héroïne Irolite, dans *Le parfait Amour* :

« Elle avait quatorze ans, sa beauté était parfaite, ses cheveux étaient d'une couleur charmante, sans être tout à fait noirs ni blonds ; son teint avait tout à fait la fraîcheur du printemps, sa bouche était belle, ses dents admirables, son sourire gracieux ; elle avait de grands yeux bruns, vifs et touchants, et ses regards paraissaient dire mille choses que son jeune cœur ignorait »⁶⁶.

Prenons également chez Mme d'Aulnoy les portraits de ses héros et héroïnes ; ainsi dans *Le Rameau d'or* :

« un jeune homme, le plus beau et le mieux fait qu'elle eût jamais vu ; son front était ceint d'un diadème, son habit couvert de pierreries. »⁶⁷ ;

ou encore après une métamorphose :

« elle se lève, elle est grande, elle est belle, elle est droite, elle a le teint plus blanc que du lait, tous les traits réguliers, un air majestueux et modeste, une physionomie fine et agréable »⁶⁸.

Il faut évidemment différencier ces descriptions : celle de la nouvelle se veut « réaliste », proche de la vérité, alors que celles des contes sont tellement hyperboliques qu'elles ne sont pas représentatives d'un personnage. La caractéristique essentielle de la description de conte est qu'elle est nécessairement superlative et assez vague pour que chacun se représente le « meilleur » de ce qui puisse être. Un personnage n'est pas beau, il est le plus beau que l'on puisse être ; il n'est pas élégant, il est le plus élégant du monde, etc... Même Perrault, si précis et subtile dans son discours, n'échappe pas à la règle : La Belle au bois dormant

« [sera] la plus belle personne du monde, (...) elle [aura] de l'esprit comme un ange, (...) elle [aura] une grâce admirable à tout ce qu'elle [fera], (...) elle [dansera] parfaitement bien, (...) elle [chantera] comme un rossignol, (...) elle [jouera] de toutes sortes d'instruments dans la dernière perfection »⁶⁹.

⁶⁵ Segrais, *Nouvelles Françaises*, p.10.

⁶⁶ Mme de Murat, *Cabinet des fées*, t.1, p.208.

⁶⁷ Mme d'Aulnoy, *Le Rameau d'or*, p.110.

⁶⁸ Mme d'Aulnoy, *Le Rameau d'or*, p.111.

⁶⁹ Perrault, *Contes*, p.132.

Dans son édition des *Nouvelles Françaises* de Segrais, Roger Guichemere souligne que les portraits des personnages sont tous construits selon le même modèle hyperbolique :

« Jamais il ne fut rien de si beau » ; « sa taille était aussi noble et belle qu'on puisse imaginer » ; « ses yeux avaient un éclat qu'on ne peut concevoir » ; etc. C'est la rhétorique de l'indicible. »

Cette rhétorique a traversé le siècle jusqu'aux contes, puisqu'on la trouve également chez les précieuses ; le portrait de Mme de Rambouillet en Cléomire dans *Le grand Cyrus* en est un exemple frappant :

« Cléomire est grande et bien faite ; tous les traits de son visage sont admirables ; la délicatesse de son teint ne se peut exprimer. (...) Sa physionomie est la plus belle et la plus noble que je vis jamais (...) Au reste, l'esprit et l'âme de cette merveilleuse personne surpassent de beaucoup sa beauté ; le premier n'a pas de bornes dans son étendue et l'autre n'a point d'égale en générosité, en constance, en bonté, en justice et en pureté ».

L'art du portrait fait donc partie intégrante de la narration romanesque au XVII^{ème}. Cette description particulière n'est pas la seule à orner les récits.

La description ; l'ecphrasis :

Outre le portrait, description particulière, les contes sont parsemés de descriptions du cadre de l'action. Beaucoup présentent les lieux de vie des héros que sont les palais. Ainsi, par exemple dans *Le Prince des feuilles* de Mme de Murat : la fée ouvre dans le rocher le passage vers :

« le plus beau palais du monde ; les murs en étaient de même matière que le rocher, et la même couleur se trouvait dans toutes les peintures, et dans tous les ameublements ; mais elle y était si ingénieusement mêlée avec de l'or et des pierres précieuses, que bien loin d'ennuyer, elle plaisait également pour tout »⁷⁰.

La Barbe bleue vit dans une demeure également somptueuse, richement meublée ; Pendant son absence, sa femme en parcourt :

« les chambres, les cabinets, les garde-robes, toutes plus belles et plus riches les unes que les autres. Elles montèrent ensuite aux garde-meubles, où elles ne pouvaient assez admirer le nombre et la beauté des tapisseries, des lits, des sofas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs, où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la

⁷⁰ Mme de Murat, p.370.

tête, et dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues »⁷¹.

Merveilleuse, l'héroïne du *Mouton* de Mme d'Aulnoy, arrive dans le pays du roi mouton et découvre :

« une longue suite d'orangers, de jasmins, de chèvrefeuilles et de petites roses muscades, dont les branches entrelacées les unes dans les autres formaient des cabinets, des salles et des chambres toutes meublées de gaze d'or et d'argent, avec de grands miroirs, des lustres et des tableaux admirables »⁷².

Les descriptions évoquent toutes la magnificence exemplaire des lieux auxquels sont confrontés les héros. Comme pour le portrait, la description du cadre reste assez générale et superlative. Sans être très longues, elles sont relativement fréquentes. Le texte qui, lui, fait de la description un art d'écrire, est le *Psyché* de La Fontaine ; puisqu'il n'est qu'une longue description des jardins de Versailles, interrompue de temps à autres par une narration. Les passages descriptifs sont de longueur variable (mais plutôt conséquents) et peuvent être aussi bien en prose qu'en vers, ce qui renforce notre idée de « description détachable » (la description versifiée devient un poème à part entière comme l'épigramme, l'éloge...). Ainsi la première est introduite par la narration en prose puis devient un long poème de 132 vers :

« La face de cette Grotte est composée en dehors, de trois arcades qui font autant de portes grillées. Au milieu d'une des arcades est un Soleil de qui les rayons servent de barreaux aux portes. Il ne s'est jamais rien inventé de si à propos, ni de si plein d'art. Au dessus sont trois bas reliefs.

*Dans l'un le Dieu du jour achève sa carrière.
Le sculpteur a marqué ces longs traits de lumière,
Ces rayons dont l'éclat dans les airs s'épanchant
Peint d'un si riche émail les portes de Couchant.
(...)
Niches, enfoncements, rien ne sert de refuge.
Ma muse est impuissante à peindre ce déluge.
Quand d'une voix de fer je frapperais les Cieux
Je ne pourrais nombrer les charmes de ces lieux. »⁷³.*

L'ecphrasis est un moyen de sublimer l'écriture et la narration. Le poète tente de dépeindre la magnificence et la perfection mais conclut fréquemment par son

⁷¹ Perrault, *Contes*, p.150.

⁷² Mme d'Aulnoy, *Le Mouton*, p.189.

⁷³ La Fontaine, *Psyché*, p.63.

impuissance à rendre la totalité des traits qu'il évoque tant ceux-ci sont superlatifs. L'écriture descriptive tient de l'éloge du cadre, ou du paysage ainsi décrit. Ainsi encore lorsqu'il dépeint Psyché, le narrateur déclare :

« Je ne m'amuserai point à chercher des comparaisons jusque dans les Astres pour vous la représenter assez dignement : C'était quelque chose au dessus de tout cela, et qui ne se saurait exprimer par les lys, les roses, l'ivoire, ni le corail. Elle était telle enfin que le meilleur Poète aurait de la peine à en faire une pareille »⁷⁴.

Les descriptions chez La Fontaine sont très travaillées et imagées, elles relèvent d'un art de l'ornementation. Daniela Dalla Valle a étudié le « merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans »⁷⁵; regardons ce qu'elle dégage de *La promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry (1699) :

« d'un côté, le goût baroque du détail, des nombreux aspects et paysages différents, juxtaposés l'un à l'autre afin de montrer tout ce qu'alors Versailles présentait, et qui pouvait s'offrir à l'œil des visiteurs- le tout opposé, finalement, au goût synthétique d'une vision générale ; de l'autre, en alternance avec la description, il y a l'évaluation du jardin et du palais, évaluation esthétique et scientifique, qui synthétise l'art et la nature en soumettent celle-ci à celui-là, et qui propose le Roi comme créateur et « auteur » ».

Cette analyse peut s'appliquer également à *Psyché* : l'écriture se veut autant un éloge de ce qu'elle décrit qu'un éloge d'elle-même ; l'ecphrasis se donne à voir autant qu'elle donne à voir ce qu'elle décrit.

Les descriptions des lieux exceptionnels que l'on trouve dans les romans, mais aussi dans les contes, se caractérisent donc essentiellement par leur aspect « merveilleux », dans les deux sens du terme : par la splendeur de l'objet et par le caractère « illusoire » et trompeur de la description. Les romans de la première moitié du siècle, ceux de Madeleine de Scudéry notamment, prônent cette double conception (splendeur et tromperie) à laquelle l'utilité est ajoutée. Elles sont utiles pour la permanence de leur qualité et par leur fonction à l'égard de leurs créateurs. Et l'une de ces qualités implique l'autre, car les descriptions montrent les objets

« sinon tels qu'ils sont, au moins tels qu'ils devraient être, pour produire un grand et noble effet ; outre qu'elle remplissent l'esprit d'idées agréables »⁷⁶.

⁷⁴ La Fontaine, *Psyché*, p.68.

⁷⁵ Daniela Dalla Valle, *Le merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans baroques : la promenade de Versailles de Madeleine de Scudéry, Dix-septième siècle*, n°152, p.225.

⁷⁶ Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, p.17, 18.

Leur vraisemblance fonctionne ainsi grâce à leur merveilleux, et le merveilleux se justifie grâce à la vraisemblance : c'est le rapport, si délicat, qui lie l'histoire avec la fiction dans l'âge baroque du roman.

Ainsi l'écriture merveilleuse est une écriture de la variété, du disparate, du mélange. Michel Jeanneret remarque que dans *Psyché*,

« celui qui raconte, c'est Poliphile, qui "aimait toutes choses". »⁷⁷

L'analyse qu'il tire de cette remarque est la suivante :

« Supposons un instant qu'il partage la narration avec ses camarades : des blocs de style disparate, l'un comique, l'autre pathétique, un troisième élégiaque, avec Acante, se heurteraient alors en une bigarrure discordante : comme dans la tradition comique, des voix centrifuges démembreraient le récit. Or La Fontaine, au contraire, instaure la parole totalisante de Poliphile ; il délègue son pouvoir à un artiste du mixage, un équilibriste consommé, qui rassemble les forces adverses et en réalise la synthèse. Eclectique, disponible, il ne cherche pas à gommer l'hétérogénéité de ses matériaux ; il ne renie pas la vocation polyphonique du roman. Mais, au nom des vertus modératrices du « tempérament » qu'il incarne, il travaille à réduire les écarts et à définir pour son récit une ligne continue. Il joue une partition à multiples portées, et en garantie l'harmonie ».

Le conte n'est donc pas rectiligne, il dévie, il contourne. Ainsi il n'est pas rare de le voir s'aventurer dans des digressions à la manière des romans à tiroirs. La forme première des contes insérés dans un récit cadre en est la première preuve. Raynal dans son étude sur le roman au XVII^eème les compare au genre fleuve :

« Tous (...) se composèrent d'une intrigue initiale savamment découpée en tranches par de multiples actions secondaires sur elle greffées. Aux instants les plus pathétiques, alors que les héros sont en un grand péril ou que l'émotion amoureuse est à son comble, soudain, le récit initial s'interrompt, suspension, croit-on, très habile et qui pique la curiosité en la décevant, et voici qu'un comparse quelconque entame le récit de ses propres aventures. Souvent même, ce second récit s'interrompt à son tour : une troisième histoire commence ou bien la narration première reprend. C'est que "le poème épique et le roman, à son exemple, doivent embrasser une quantité d'événements pour suspendre le cours de la narration "qui, dit ingénument Ménage, irait trop tôt à la fin sans cela". Finalement l'histoire première n'est plus qu'un cadre commode, un peu analogue aux jours et aux mois des recueils de contes, un cadre d'une extensibilité indéfinie que l'on bourre d'histoires épisodiques jusqu'à ce que l'ouvrage ait atteint des proportions suffisamment grandioses »⁷⁸.

3. Les registres :

⁷⁷ Michel Jeanneret, op. cit, p.211.

⁷⁸ Raynal, op. cit.

L'écriture du conte est ainsi une écriture de la variété ; cette variété dans la forme l'est également dans le ton. La multiplication des registres rejoint la multiplication des formes intégrées dans le conte. (Le « poétique » a déjà été évoqué par l'insertion de petits poèmes à forme fixe ou libre ou par la narration poétique).

La pastorale :

Le grand registre emprunté par les contes est celui de la pastorale. A la suite de Marie-Agnès Thirard, nous ferons remarquer que, certes le roman d'Honoré d'Urfé, *l'Astrée* parut au début du siècle en 1607, (et les contes de notre corpus quelque quatre –vingt ans plus tard), mais que son influence fut retentissante tout au long du XVIIème. La pastorale est

« une atmosphère, un monde conventionnel qui influence les productions romanesques et théâtrales, monde conventionnel lié à une volonté d'idéalisation »,

selon la définition de M-Agnès Thirard⁷⁹. Mme d'Aulnoy fait des références directes à l'œuvre et aux personnages de *L'Astrée*. Dans *Le Rameau d'or*, le prince Sans –Pair, qui se présente à Brillante sous l'apparence d'un berger :

« prit un petit agneau qu'il enjoliva de rubans et de fleurs... et en cet état tous les *Céladons* du monde n'auraient pas osé paraître devant lui »⁸⁰.

Dans *Le Prince Marcassin*, Martésie hésite à suivre le monstre sanglier dans sa retraite :

« Quand Marcassin aurait été aussi beau qu'il était laid, quand ils se seraient aimés autant qu'*Astrée* et *Céladon* s'aimaient, c'est tout ce qu'elle aurait pu faire de passer ainsi ses beaux jours dans une affreuse solitude : mais qu'il s'en fallait que Marcassin ne fût *Céladon* ».

Les héros de *L'Astrée* sont ainsi pris comme archétypes de la beauté et de l'amour accompli. Les lieux mêmes du Forez sont aussi évoqués dans *La princesse Carpillon*. Décrivant les demeures du berger Sublime et des pasteurs, Mme d'Aulnoy souligne :

⁷⁹ Marie-Agnès Thirard, *L'influence de la pastorale dans les Contes de Mme d'Aulnoy, Tricentenaire Charles Perrault*, p.165.

⁸⁰ Mme d'Aulnoy, *Le Rameau d'or*, p.117.

« Elles étaient très jolies, chacun avait chez lui son jardin et sa fontaine ; la vallée de Tempé et les bords du Lignon n'ont rien eu de plus galant »⁸¹.

Les paysages qui servent de lieux aux intrigues amoureuses des bergeries présentent une conception idéalisée : les décors des contes vont donc reprendre tout naturellement ces cadres champêtres qui sont bien éloignés de la réalité campagnarde. Ainsi dans *Gracieuse et Percinet*, l'héroïne voit des villageois qui mangeaient et qui chantaient gaiement

« tandis que les fleurs naissent sous [leurs] pas ».

Le monde paysan est un monde idyllique de pure invention, qui, vu des salons, ne conserve que la beauté de la nature et des fêtes de village. Le monde des travailleurs n'est jamais « réellement » représenté, il n'est qu'un « fond » décoratif ou bien il est totalement fantasmé.

On retrouve dans les contes et les romans pastoraux les mêmes éléments stéréotypés : des paysages verdoyants, des bosquets ombragés, des rivières. M-Agnès Thirard remarque à propos de ces paysages conventionnels et idéalisés que l'

« on retrouve toujours le thème d'une nature protectrice et favorable à l'homme, nature elle aussi proche d'un état de bonheur originel. Cette atmosphère bucolique réveille, chez le lecteur cultivé, le mythe de l'âge d'or et le regret d'une harmonie perdue entre l'homme et son environnement. Cette nature proche du jardin d'Eden procure d'ailleurs à l'homme abri et nourriture sans qu'il soit nécessaire de travailler. Dans *La biche au bois*, les ronces et les épines s'écartèrent devant la reine, tandis que " les rosiers poussèrent des roses et que les jasmins et les orangers entrelacèrent leurs branches pour faire un berceau couvert de feuilles et de fleurs". De plus, le prince, à plusieurs reprises, survit du fruit de ses cueillettes. Derrière cette harmonie retrouvée se cache, en effet, un thème cher à la pastorale, celui d'une nature originelle non corrompue par l'homme et la civilisation. Le décor pastoral fonctionne ainsi, non seulement comme une sorte de toile de fond conventionnelle et une référence littéraire, mais aussi comme l'expression d'un idéal de vie dans l'innocence d'une nature originelle, qui est bel et bien une forme de contestation voilée du monde de la cour ».⁸²

La présence de l'homme dans ce cadre est nécessairement en osmose avec celui-ci. L'habitat rustique est bien évidemment lui aussi idéalisé. Dans *Le Pigeon et la colombe*, Mme d'Aulnoy évoque :

⁸¹ C'est nous qui soulignons.

⁸² M-Agnès Thirard, op. cit, p. 167.

« Un pays fertile où l'on vivait sans ambition et sans peine : c'était une vraie vallée de Tempé, l'on n'y trouvait que des bergers et des bergères qui demeuraient dans des cabanes dont chacun était l'architecte ».

Il est important de noter que les éléments de décors l'eau, l'ombre, les cabinets de verdure qui réapparaissent comme des leitmotiv sont également présents dans les décors du théâtre de cour ou les fêtes de Versailles. Pour preuve, dans ses *Lettres sur l'opéra*, Louis Ladvocat propose pour une mise en scène :

« Comme elle serait conduite la fureur d'Oreste en musique avec quelques petits airs fort joyeux et cinq ou six cents moutons qu'il tuerait sur le théâtre, qui représenterait dans le premier acte un port de mer très affreux et qui ne coûterait pas beaucoup à ces messieurs, aussi bien que la seconde décoration qui serait une plaine où seraient des brebis paissantes l'herbette »⁸³.

Les descriptions sont peu précises et très conventionnelles ; les lieux dépeints fonctionnent donc comme de véritables stéréotypes qui correspondent, dans l'esprit du lecteur du XVII^eme, à des références littéraires, celles de la pastorale, mais aussi du théâtre de cour.

La préciosité :

La préciosité est un registre encore très présent dans les esprits mondains de la fin du siècle. Le conte de fées va réemployer des poncifs précieux afin d'enrichir le thème galant et de lui donner une facture « ancienne », « à la mode d'antan » ; ce moyen lui permet à la fois de raffiner son style mais aussi de l'ancrer dans le passé (peu lointain) pour répondre à l'appellation de « conte de vieille », « contes du temps passé ».

Perrault dans *Griselidis* recourt très fréquemment au vocabulaire ainsi qu'aux thèmes précieux. Les périphrases telles que « ces feux qui par les coups d'un innocent tonnerre » pour les feux d'artifice, « celles qu'à cet emploi leur devoir intéresse » pour les dames d'honneur participent du style détourné ;

Voici ce que déclare un des personnages du *Nouveau Gentilhomme Bourgeois* à propos des contes:

⁸³ Louis Ladvocat, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos*, Paris, Cicéro, 1993, p.31. C'est nous qui soulignons.

« Vous croyez sans doute qu'il ne faut qu'écrire des hyperboles semées par-ci, par-là : il étoit une fée, et que l'ouvrage est parfait ; je vous déclare qu'il y entre plus d'art que vous ne pensez et j'en vois tous les jours qui n'ont rien d'agréable »⁸⁴.

Le stéréotype des amants parfaits, le fait de tomber amoureux à partir d'un tableau ou une indifférente touchée par l'amour sont des topoï galants. Ainsi le prince Riquet tombe amoureux de sa belle au seul vu de son portrait. Enfin l'amour qui donne de l'esprit (dans *Riquet à la houppe*) est le sujet par excellence de la galanterie précieuse. Les sentiments témoignés par le Prince Guérini à la princesse, dans le conte du Chevalier de Mailly, appartiennent à la grande tradition de l'amour précieux.

Le luxe et l'abondance des décors, (que nous avons déjà soulignés), qui forment le cadre de ces contes parachèvent ce monde rococo.

Dans *Le prince Guérini* du Chevalier de Mailly, la jalousie de la fée, dont l'auteur précise qu'« elle avait soin de sa réputation », appartient au domaine de l'amour galant et n'a rien en commun avec les écarts incontrôlés des sorcières, fées maléfiques et autres marâtres du conte traditionnel populaire.

La galanterie est un style d'écriture et un style de conduite : le galant homme est beau, charmant et sait parler aux dames ; il lui faut avoir une culture livresque et savoir manier la conversation mondaine. Depuis *L'Astrée*, les romans ont souvent été le véhicule de cette culture qui intéresse un public beaucoup plus large à l'époque des contes qu'en 1610. Roger Zuber remarque ainsi qu'

« En l'adoptant comme modèle, ce public satisfait ses rêves de richesse et se range à la manière d'être des plus fortunés. La galanterie ne se laisse pas priver du luxe »⁸⁵.

Le romanesque :

Rappelons les grandes tendances du roman jusque vers 1660. Les structures polyphoniques et composites dominant ; les deux courants présents dans cette première vague sont les romans comiques ou burlesques de Scarron, Sorel ou Furetière, où les narrateurs se multiplient autant que les styles et parlers adoptés. Il

⁸⁴ *Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois*, tome IV, p.290, Mme d'Aulnoy fait ici allusion à ses imitateurs.

⁸⁵ Roger Zuber, op. cit, p.270.

règne dans ces romans un grand foisonnement indistinct de mélanges divers. Michel Jeanneret conclut de la sorte sur leur structure :

« Faute d'une voix unificatrice, pas de structure close : prise en charge par différents locuteurs, l'histoire s'attarde à des digressions ou s'abandonne à la prolifération d'épisodes disproportionnés »⁸⁶.

Le deuxième groupe de cette première tendance contient les romans sentimentaux (pastoraux avec *L'Astrée* ou héroïques chez Mlle de Scudéry). Ces romans sont toujours polyphoniques et intercalent de multiples intrigues secondaires au récit premier, ce qui allonge à l'infini la narration par des interventions de nouveaux narrateurs et de nouvelles péripéties.

La tendance monodique s'accuse dès 1660 et détermine, dans les techniques narratives, une radicale épuration. Les textes s'abrègent, les intrigues secondaires se simplifient et se réduisent : chaque épisode doit désormais remplir une fonction indispensable dans la logique de l'intrigue. Nos contes présentent donc des reliquats de la poétique romanesque du début du siècle, même s'ils suivent la tendance générale de simplification.

Jacques Barchilon l'a bien dit :

« ces contes se lisent comme des romans raccourcis écrits principalement pour adultes ».

Huet, dans sa lettre-traité en tête de *Zaïde* de Segrais⁸⁷, s'intéressait à tous les ouvrages de fiction et leur cherchait des titres de noblesse. Cette réflexion sur les romans s'intéresse également à l'origine des traditions nationales : Huet tente de remettre à l'honneur l'art médiéval de la narration. Ces romans du Moyen Age évoquaient des tournois, des expéditions, mais aussi des fées, des princesses, des monstres etc... Ils comportaient également un caractère populaire : par leur mode de transmission, leur tonalité orale et le fait qu'ils étaient appris dès l'enfance. Roger Zuber remarque que Huet semble particulièrement apprécier Perrault et ses *Contes* pour leurs caractères communs avec les romans médiévaux ; il déclare ainsi :

« il (Perrault) allait peut-être irriguer l'esprit sec des mondains, en remontant aux sources les plus anciennes du rêve littéraire. L'évêque aimait aussi qu'il le fit dans un « bon » esprit. Sachant, par ses propres travaux, combien il était difficile de

⁸⁶ Michel Jeanneret, op. cit, p.205.

⁸⁷ Huet, *Lettre-traité de l'origine des romans*, Paris, S. Mabre-Cramoisy 1678.

faire « concorder la raison et la foi », se doutant que la religion aurait à se défendre en mesurant la menace que représentait pour elle la promotion contemporaine de la critique biblique, il ne pouvait que se réjouir de voir populariser, grâce à des contes, un peu de croyance naïve. Trop averti pour ignorer que, sans quelque confiance au merveilleux, on risquait de perdre toute espèce de foi, il ne détestait pas que le Perrault dévot fût aussi un virtuose du conte de fées »⁸⁸.

Le merveilleux des romans de chevalerie de la Renaissance (eux-mêmes réinvestis par les romans du courant précieux) est largement présent dans les contes de fées. La galanterie, le fin'amor et la bravoure sont des thématiques reprises fréquemment ; la thématique dominante des contes étant l'amour et les moyens de parvenir au bonheur. Le romanesque des contes se traduit par l'idéalisme des personnages qui appartiennent à une catégorie très restreinte : la royauté, la haute aristocratie ou le monde utopique des bergers. Le monde des paysans et des ouvriers n'existe pas ou seulement en tant que figurants et pour faire « pittoresque » (cf supra). Dans les romans héroïques, tout y est grand ; de même dans les contes, les personnages ainsi que leurs actions sont superlatifs : les héros sont les plus beaux du monde (voir l'analyse qui concerne la description) ; ils sont stéréotypés et sans épaisseur psychologique, alors que la nouvelle et le roman de cette même période tentent d'approfondir la psychologie des caractères (ce que défend Segrais dans ses *Nouvelles Françaises*, et ce que réussira Mme de La Fayette avec *La princesse de Clèves*). Le nom des personnages est emblématique de ce romanesque réinvesti : la dénomination des héros provient du fond romanesque et non de l'onomastique contemporaine, ou bien ces personnages ne sont nommés que par leur fonction, « le roi », « la reine », « la fée »...

Roger Guichemerre dans son introduction aux *Nouvelles Françaises* souligne le fait que celles-ci rejoignent par certains points les tendances du roman, par les mêmes points que ceux que nous avons relevés pour les contes :

« De fait, le récit d'Uralie est l'un des plus romanesques du recueil. Les protagonistes, idéalisés, sont beaux, courageux, fidèles. Adélayde est si belle que la narratrice ne trouve pas de mots pour décrire sa taille, son air, ses yeux, ses traits »⁸⁹.

Il remarque également en ce qui concerne la structure de la nouvelle que

⁸⁸ Roger Zuber, op. cit, p.275. Voir également à ce sujet, le chapitre 3.

⁸⁹ Roger Guichemerre, op. cit, p.108.

« Toutefois, même si Aurélie assure que son histoire "est véritable" et prétend "raconter les choses comme elles sont et non pas comme elles doivent être"⁹⁰, l'intention du narrateur de conter une aventure « surprenante » explique la persistance du romanesque dans le récit. Les coïncidences qui amènent Aremberg à rencontrer la femme de son ami à trois reprises, la passion subite et irrésistible du jeune homme, le travesti qui lui permet d'approcher de la comtesse, la confidence à un rival de son amour pour Florençal, la lettre déchirée en mille morceaux (...) : tout cela relève du romanesque traditionnel. (...) Ce mélange de convention romanesque et d'innovation paraît aussi dans la forme même de la nouvelle. Comme dans le roman traditionnel, on y trouve des monologues, des lettres, une sorte de récit rétrospectif (...). Mais (...) les deux lettres (...) sont nécessaires à l'intrigue.(...) La narration suit l'ordre chronologique, jalonnée par des allusions aux événements contemporains.(...) Enfin la variété des formes narratives -récit à la troisième personne ou interventions du narrateur, monologues pathétiques ou scènes dramatiques, alternance du style direct et du style indirect- ajoute à l'agrément de cette première nouvelle, romanesque par son sujet, mais mise au goût moderne »⁹¹.

Les descriptions luxueuses et la rhétorique hyperbolique que nous avons déjà analysées et sur lesquelles nous reviendrons, sont également une des composantes du roman en tant qu'ornement.

La mythologie :

Une autre thématique fréquente au XVIIème est la référence mythologique. A l'époque, la référence à l'antiquité et le recours à la mythologie conféraient aux œuvres une garantie de valeur, mais contestée par les Modernes. Mme d'Aulnoy fait preuve d'une grande culture classique et nombre de ses contes présentent des allégories et des références à la mythologie. Beaucoup de comparaisons établissent la supériorité des héros des contes sur ceux de l'antiquité ;

Finette est

« trente fois plus belle que la belle Hélène »⁹²,

Mirlifiche est

« jugée plus grave qu'un sénateur romain, plus sage qu'un Caton »⁹³ ;

« Amour, le tendre Amour a moins de beauté »

que le prince Aimé.⁹⁴

⁹⁰ Roger Guichemerre, op. cit, p.99.

⁹¹ Roger Guichemerre, op. cit, p.29.

⁹² Mme d'Aulnoy, *Finette*.

⁹³ Mme d'Aulnoy.

Chez Mme de Murat également, les comparaisons entre les héros des contes et de la mythologie sont fréquentes :

« la redoutable Danamo »

est une fée néfaste qui descend

« de la célèbre Calipso, dont les charmes eurent la gloire et le pouvoir, en arrêtant le fameux Ulysse, de triompher de la prudence des vainqueurs de Troyes »⁹⁵.

Dans *Anguillette*, l'héroïne découvre une galerie de portraits qui représentent « plusieurs reines et princesses de sa maison » mais « sous la figure de déesses ». Ainsi l'on découvre :

« Une Junon (...), elle était blonde, et avait l'air tel qu'il doit être pour représenter la reine des dieux ; Pallas et Vénus étaient auprès d'elle, ce tableau représentait le jugement de Pâris.

La noble fierté de Pallas plut fort à la jeune princesse, mais la beauté de Vénus pensa fixer son choix ; cependant elle passa au tableau suivant : on y voyait Pomone à demi couchée sur un lit de gazon, sous des arbres chargés des plus beaux fruits du monde ; elle paraissait si charmante, que la princesse, qui depuis ce matin là savait tout, ne s'étonna point qu'un dieu eût pris diverses figures pour tâcher de lui plaire.

Diane paraissait ensuite telle que les poètes la représentent, le carquois sur le dos et l'arc à la main ; elle poursuivait un cerf, suivie d'une grande troupe de nymphes. (...)»⁹⁶.

Ces comparaisons sont, comme le souligne Anne Defrance,

« de simples lieux communs destinés à renforcer l'homologie entre l'univers de la féerie et l'univers réel, des signes de connivence sociale et culturelle entre un auteur et ses lecteurs parlant la même langue néo-précieuse en usage à la cour et dans les salons mondains »⁹⁷.

Le comique :

Le comique, autre registre, est surtout présent chez les auteurs masculins et en particulier Perrault, dont nombre d'études critiques ont remarqué l'écriture « burlesque »⁹⁸. La dégradation du langage par certains personnages, ainsi que la veine gauloise des thèmes misogynes (frivolité, curiosité, infidélité) participent du

⁹⁴ Mme d'Aulnoy, *L'oranger et l'abeille*, p.136.

⁹⁵ Mme de Murat, *Le parfait Amour*, op.cit, p.201.

⁹⁶ Mme de Murat, *Anguillette*, op. cit, p.255.

⁹⁷ Anne Defrance, op. cit, p.116.

⁹⁸ Voir notamment Roger Zuber, op. cit. ; Jean-Paul Sermain, « La Parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? », PFSCS, n°33, *Burlesque et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans, 4-7 Décembre 1986 ; Christine Noille-Clauzade, « Le Burlesque au XVIIème siècle : une question de genre, de style ou d'auteur ? », *Poétiques du burlesque*, Actes du colloque international du centre de Recherches sur les Littératures Modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22-24 Février 1996, éd. Champion.

comique des textes de Perrault. L'exemple le plus frappant est le conte des *Souhairs ridicules* qui présente de nombreux passages plein de sel, voire de grossièreté :

« La prière aussitôt du Ciel fut écoutée,
Et dès que le Mari la parole lâcha,
Au nez de l'épouse irritée
L'aune de Boudin s'attacha.
Ce prodige imprévu grandement le fâcha.
Fanchon était jolie, elle avait bonne grâce,
Et pour dire sans fard la vérité du fait,
Cet ornement en cette place
Ne faisait pas un bon effet ;
Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage,
Il empêchait de parler aisément,
Pour un époux merveilleux avantage,
Et si grand qu'il pensa dans cet heureux moment
Ne souhaiter rien davantage. »⁹⁹

Mme d'Aulnoy s'inscrit également dans la tradition réaliste, satirique et misogynne anti-courtoise. La laideur de la femme et de la vieille est un thème récurrent de la convention antilyrique qui est mise en évidence par Benserade dans ses *Vingt sonnets sur la Beauté et sur la Laideur* ; la laideur s'installe en contrepoint de la beauté, comme le souligne la disposition typographique en miroir qui fait alterner des sonnets sur la beauté et sur la laideur. Ainsi la « bouche vermeille » s'oppose-t-elle symétriquement au « pernicious museau » (I et II), les « beaux yeux » aux « petits yeux ridés par le coin » (III et IV), le « nez des beautés le préalable » au « nez fort indigne de nos vœux » (V et VI), de même pour le « teint de femme ayant trop repu » (VIII), les « pendantes et longues mamelles » (X), dessinant la figure inverse d'une femme maigre, vieille et sale, digne du portrait tératologique de la Faim dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Ainsi le portrait de Trognon dans *Le rameau d'or*, rejoint ces traits :

« elle était pour le moins aussi laide et aussi difforme que lui. Elle allait toujours dans une jatte, elle avait les jambes rompues. »¹⁰⁰

Mme d'Aulnoy reprend et détourne le motif galant et précieux de l'amour né devant un tableau en une répulsion face à un portrait représentant une femme très laide, dans son conte *Le rameau d'or* :

⁹⁹ Perrault, *Contes*, p.122.

¹⁰⁰ Elle est comparée à Torticolli qui « avait les jambes tordues, une bosse plus haute que sa tête, les yeux de travers, la bouche de côté ; enfin c'était un petit monstre. » Mme d'Aulnoy, *Cabinet des fées*, p.95.

«Le roi Brun ayant demandé et obtenu le portrait de la princesse Trognon, le fit mettre dans une grande salle sous un dais, et il envoya quérir le prince Torticoli, auquel il commanda de regarder ce portrait avec tendresse, puisque c'était celui de Trognon, qui lui était destiné. Torticoli y jeta les yeux, et les détourna aussitôt avec un air de dédain qui offensa son père. Est-ce que vous n'êtes pas content ? lui dit-il d'un ton aigre et fâché. Non, seigneur, répondit-il ; je ne serai jamais content d'épouser un cul-de-jatte»¹⁰¹.

L'onomastique est également un révélateur de grotesque : les noms programmatiques de « Trognon » et « Torticoli » possèdent des consonances très évocatrices de la nature des personnages par opposition à d'autres héros de contes et de romans plus en phase avec l'idéalisation de ces genres, tels que : « la Princesse Printanière », « la Princesse Rosette » dans les contes éponymes, « Aimé » et « Linda » dans *L'oranger et l'abeille*, ou encore « Merveilleuse » dans *Le Mouton*.

Les auteurs s'inspirent donc de la veine gauloise très présente dans les contes de Marguerite de Navarre, de Basile et les récits du XVI^{ème} siècle (ceux de Rabelais entre autres), mais ce registre est adouci pour le public mondain du XVII^{ème}, qui est composé rappelons-le, essentiellement de femmes. Dans *La belle au Bois dormant*, tiré de Basile, la grivoiserie tient dans l'euphémisme : « ils dormirent peu »¹⁰² en une expression subtile et qui pourrait presque passer inaperçue.

Ce goût « Renaissance » ou « baroque » est également présent dans *Psyché* à travers les formes du grotesque,

« qui sont peintures fantasques, dit Montaigne, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté »¹⁰³.

Marcel Raymond remarque que beaucoup de descriptions évoquent

« le pittoresque, le relief et la franche sonorité de plus d'un morceau, la parfaite convenance du style écrit à la sculpture et au style en général de la grotte, où un masque soutenu par le triton et la sirène dégorge l'eau bouillonnante :

*"Le masque la vomit de sa gorge profonde ;
Elle retombe en nappe, et compose un tissu
Qu'un autre bassin rend sitôt qu'il l'a reçu.
Le bruit, l'éclat de l'eau, sa blancheur transparente,
D'un voile de cristal alors peu différente,
Font goûter un plaisir de cent plaisirs mêlé.*

¹⁰¹ Mme d'Aulnoy, *Le rameau d'or*, p.96.

¹⁰² Perrault, *Contes*, p.136.

¹⁰³ Cité par Marcel Raymond, op. cit, p.163.

*Quand l'eau cesse et qu'on voit son cristal écoulé,
La nacre et le corail en réparent l'absence :
Morceaux pétrifiés, coquillages, croissances,
Caprices infinis du hasard et des eaux..."*

De semblables constructions, où l'art assemble bizarrement les données de la nature élémentaire, ont préfiguré en tout temps le style « rocaille », qui n'est après tout qu'une variété tardive et affaiblie, urbanisée aussi et conventionnelle, du « barocchus rupestris » d'Eugenio d'Ors »¹⁰⁴.

Les pointes et jeux de mots sont condamnés par Boileau ou Vaumorière dans les années 1655-1660, mais les mondains ne sont pas si difficiles et les apprécient encore. Ils refusent par contre toute grossièreté et privilégient l'esprit et l'équivoque. C'est ainsi que les euphémismes de Perrault concernant les réactions de La Belle au bois dormant à son réveil (« ils dormirent peu », « vous vous êtes bien fait attendre ») et les doubles sens dans *Le petit chaperon rouge* sont très appréciés de ce public.

Le grotesque va donc du comique gaulois jusqu'aux descriptions maniérées ; la multiplicité des registres permet donc de faire coexister dans un même conte le merveilleux idéalisant, le raffinement poussé à l'extrême (jusqu'à la surcharge) et l'humour grivois.

Conclusion :

Les mondains autant que les théoriciens de l'écrit au XVIIème, prônent la variété dans l'usage ; le chevalier de Méré dans *De la conversation* affirme que l'

« on fait bien de diversifier le plus qu'on peut »¹⁰⁵.

Les diverses « incrustations » poétiques et rhétoriques que l'analyse vient de mettre en évidence, justifient une esthétique de la surprise et de l'agrément contre les canons d'une beauté trop régulière que valorise le « Classicisme ».

Michel Jeanneret commente ainsi la variété de ton de *Psyché* :

« les variations du pathétique et du badin, l'infiltration de la galanterie dans les épisodes les plus graves, le voisinage du sérieux et du ludique, tout cela entraîne de sensibles fluctuations de ton, comme si, une fois de plus, nous passions, sans crier

¹⁰⁴ Marcel Raymond, op. cit, p.163.

¹⁰⁵ Chevalier de Méré, « De la conversation », *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, F. Roches, 1930, p.104.

gare, d'un genre à l'autre, du tragique au comique. A cet égard aussi, La Fontaine explicite son intention avec netteté. Parmi les trois auditeurs à qui, dans la mise en scène du récit, Poliphile destine sa lecture, deux expriment des goûts contraires : Ariste plaide pour le plaisir des larmes et la noblesse de la compassion, tandis que Gélaste préfère le rire. Ils s'opposent, dans le grand débat central, en pesant les mérites respectifs de la tragédie et de la comédie. Pas de doute : ils représentent, inscrites en abîme, deux puissances du récit. Ils réduiraient volontiers la littérature à un genre spécifique, alors que Poliphile alias La Fontaine revendique justement pour son roman le droit d'être triste et gai, sublime et familier, c'est-à-dire impur et polyphonique »¹⁰⁶.

Marcel Raymond fait le même constat, toujours à propos de *Psyché* :

« La Fontaine ne s'interdit pas d'aller du mélancolique au plaisant, du lyrique au sentencieux ; au lieu de l'uniformité de surface, on aura une unité intérieure sous des aspects changeants.

De même le danseur qui veut mimer une gamme de sentiments, l'insouciance, la nonchalance, l'attente ou la langueur, par exemple, se soucie peu "d'imiter la nature" de près et d'exprimer le plus possible ; il s'efforcera peut-être d'enchaîner purement, et sans aucune rupture, des figures dénouées, en apparence improvisées, mais plastiques par elles-mêmes. Certains épisodes *Psyché*, surtout dans la deuxième partie, sont un peu comme les variations successives d'un thème, ou des arabesques faiblement significatives. Il suffit que ces arabesques et ces figures soient belles »¹⁰⁷.

La définition qu'il donne de ce texte est d'ailleurs tout à fait significative :

« Il s'agit d'une fable contée en prose, avec des intermèdes descriptifs, des fragments lyriques en vers ».

Michel Jeanneret rappelle, quant à lui, le jugement d'Odette de Mourgues¹⁰⁸ : La Fontaine,

« brouille si bien les pistes que nous ne savons plus si cette œuvre ambiguë est un conte de fées, un roman psychologique ou un poème philosophique »¹⁰⁹.

Marcel Raymond reprend plus loin dans son analyse du texte de La Fontaine :

« la narration, la description, le dialogue, l'invocation lyrique se mêlent. Un des traits du baroque est de former des ensembles composites, d'unir, s'il se peut, des arts différents. Tout parc est une construction, ornée de statues, où entrent comme éléments, avec les corps de logis, pavillons et chapelles, la nature elle-même, ses masses de verdure et ses eaux captives. Un genre comme l'opéra, qui fait carrière au XVII^e siècle et triomphe à Versailles, représente une tentative de fusion des arts : la parole, le chant et la musique, la plastique et la danse, le décor, l'architecture, s'y donnent la main ; sollicité par tous ces prestiges, pris par l'oreille et les yeux, le

¹⁰⁶ Michel Jeanneret, op. cit, p.211.

¹⁰⁷ Marcel Raymond, op. cit, p.165 ;167.

¹⁰⁸ Odette de Mourgues, *O Muse, fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, 1962, p.64.

¹⁰⁹ Michel Jeanneret, op. cit, p.211.

public est ravi à lui-même. Composé comme un parc, *Les Amours de Psyché* le sont aussi, peut-être, à la ressemblance de l'opéra. Des airs et des duos, des entrées, des divertissements, on y voit tout cela, et même des hors-d'œuvre, qui ne sont pas les moins agréables moments, parce que l'esprit, en s'accordant quelque relâche ; s'apprête à mieux savourer son plaisir »¹¹⁰.

Il est possible d'établir un parallèle entre le conte de fées et le théâtre « à machine » du XVII^e siècle. Les décors et les costumes représentent un merveilleux somptueux, mais anachronique : ils recréent une mythologie rêvée et merveilleuse selon le goût du temps et non selon la rigueur historique (cf en annexe, une reproduction de costume théâtral –issu des *Lettres sur l'opéra* de Ladvocat- qui souligne combien l'intérêt du costume n'est pas dans la fidélité historique, mais dans l'effet qu'il doit produire chez les spectateurs ; ici l'actrice porte un costume richement paré qui évoque le statut élevé de la déesse qu'elle incarne. Elle tient un sceptre orné d'une fleur de lys, afin de marquer son statut royal. Rien donc ne l'apparente à l'Antiquité et à la mythologie). Les hommes et les femmes du XVII^e siècle ne rêvent que de merveilles et d'enchantements : c'est le temps des ballets et des opéras, les « effets » (les machines) envahissent la scène pour le plus grand bonheur des spectateurs, comme nous l'avons dit en introduction à cette étude. Les divertissements royaux commandés par Louis XIV, ainsi que les fêtes dans les jardins et le palais de Versailles se font plus rares à la fin du siècle, c'est pourquoi ils semblent être transférés dans la littérature.

Les contes (plutôt féminins), et en particulier *Psyché*, bien sûr, par la variété de leur composition et de leur rhétorique, s'apparentent à la construction poétique de l'opéra qui combine la parole et le chant : la prose et le vers, le texte et la musique et tente de fusionner tous les arts (parole, chant, danse, musique, décors). S'il est bien une caractéristique qui permet de détacher les contes de fées de la fin du XVII^e siècle avec les contes populaires traditionnels, c'est la variété, le mélange des genres que nous venons d'essayer de mettre à jour. Louis Ladvocat défend la variété des éléments à l'opéra, ainsi que la pratique de la surprise :

« J'ai entendu lire l'opéra de Théagène et Chariclée, où il manque deux actes. Le canevas m'en parut extrêmement intrigué et je crus qu'il aurait peine à le développer avec toute la netteté qu'il est nécessaire dans un sujet d'aussi peu

¹¹⁰ Marcel Raymond, op. cit, p.162.

d'étendue que l'est un opéra dont les expressions sont coupées par le peu d'étendue que laisse le chant pour s'exprimer. Cependant, dans les vers qu'il nous lut, nous trouvâmes qu'il nous avait extrêmement satisfaits. Il y a de l'héroïque et du surprenant par la diversité des incidents vraisemblables qui se contrastent si bien les uns avec les autres qu'ils surprennent agréablement l'esprit de l'auditeur par leur nouveauté et le dénouement ingénieux qui est d'autant plus agréable que l'on l'avait le moins prévu »¹¹¹.

La facture des *Amours de Psyché* permet de rapprocher l'œuvre du théâtre et de l'opéra. Marcel Raymond évoque en effet :

« Molière et Corneille écrivent-ils, deux ans après, sur le sujet de Psyché, une tragédie-ballet en cinq actes, avec de grandes machines, intermèdes dansés, plaintes en italien, etc. »¹¹²

Une lettre de Mme de Sévigné nous rapporte l'attitude des dames de Versailles écoutant ces contes :

« Elle (...) nous parla donc d'une île verte, où l'on élevait une princesse plus belle que le jour ; c'étaient les fées qui soufflaient sur elle à tout moment. Le prince des délices était son amant. Ils arrivèrent tous deux dans une boule de cristal, alors qu'on y pensait le moins. Ce fut un spectacle admirable. Chacun regardait en l'air, et chantait sans doute :

"Allons, allons accourons tous,
Cybèle va descendre" »¹¹³.

Ces deux derniers vers sont extraits de *l'Atys* de Quinault. On demeure donc on ne peut plus près de l'opéra.

La « galerie », réalisée par la diversité des pièces passées en revue, établie un parallèle entre le parcours géographique et le récit : pendant que le narrateur et/ou les personnages parcourent les lieux du récit, le lecteur fait avec eux un trajet parallèle en découvrant et admirant les prouesses esthétiques des morceaux d'éloquence. La pratique de la galerie n'est pas exclusive du conte : nombreux textes du XVIIème y recourent. Ainsi *La promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry est un roman qui se déroule en une journée à Versailles : il s'agit d'une visite à Versailles pendant laquelle le narrateur accompagne un petit groupe d'étrangers pour leur faire admirer le palais et les jardins. Lors de la promenade, le narrateur-guide demande aux visiteurs qu'ils lui racontent l'histoire de la personne la plus illustre d'entre eux, nommée Célânire ; une dame, Glicère, son amie et sa

¹¹¹ Louis Ladvocat, op. cit, p. 21.

¹¹² Marcel Raymond, op. cit, p.162.

¹¹³ Mme de Sévigné, Lettre du 6 août 1677, déjà citée dans le chapitre 1.

confidente, se charge de faire le récit : elle prend la parole et narre, pendant une bonne partie du texte *L'histoire de Célanire*. Puis la promenade reprend, jusqu'à ce que d'autres étrangers, à la recherche des voyageurs, arrivent dans le parc. L'un d'eux est l'homme qui aime Célanire et dont Glicère avait beaucoup parlé précédemment : Cléandre. Celui-ci se charge de raconter la suite de l'histoire qui le concerne plus directement (*Suite de l'Histoire de Célanire*), histoire qui se conclut grâce aux heureuses retrouvailles des deux amants. Daniela Dalla Valle remarque que :

« Le premier chapitre, bien séparé du reste, même par son titre particulier (*La promenade de Versailles*, qui sera aussi le titre général du roman), constitue une espèce de présentation de l'occasion et du lieu où sont ensuite intégrés les récits formant l'intrigue du roman, selon une technique déjà employée, par exemple, par Charles Sorel dans *l'Orphise de Chrysante* ».

Même le *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault suit le même schéma : le dialogue entre « l'abbé », « le Chevalier » et « le Président » se fait pendant la visite de Versailles et ces personnages échangent leur point de vue tout en admirant les créations de Le Nôtre.

Regardons l'échelle des styles au XVII^eme. L'histoire, narration des choses comme elles sont, cultive une langue sobre et s'en tient à l'expression littérale ; le roman (c'est-à-dire le roman héroïque et galant d'avant 1660) adopte les compromis du style moyen ; la poésie enfin se charge de figures et multiplie les ornements. Cependant, les contes relèvent d'un style hybride puisque appartenant au genre narratif, ils recourent de façon systématique au style élevé par la présence de pièces de vers insérées. La Fontaine déclare lui-même être dans la nécessité de varier :

« Mes personnages me demandaient quelque chose de galant ; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé »¹¹⁴.

Il prétend cependant que

« l'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons ».

Il tient à conserver plusieurs voix certes, mais à condition qu'elles soient soigneusement orchestrées :

¹¹⁴ La Fontaine, op. cit, p.53 ; p.53 ; p.54.

« J'avais besoin d'un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là : il me le fallait réduire dans un juste tempérament. J'ai cherché ce tempérament avec un grand soin ».

Roland Barthes conclut à la variété dans l'art, il déclare dans ses *Réflexions (II)* :

« il faut de la variété dans l'esprit : ceux qui n'ont qu'une sorte d'esprit ne peuvent plaire longtemps »¹¹⁵.

La variété pratiquée et revendiquée par les contes est en grande partie due au cadre de création de ces textes : le salon et les jeux mondains créent des pratiques d'écritures particulières.

II. La rhétorique mondaine : le jeu de société.

La rédaction des contes de fées n'est pas anodine. Genre pratiqué autant à l'oral qu'à l'écrit, son écriture était fortement façonnée par le cadre dans lequel il était créé. Ainsi les « salons » où se retrouvaient les mondains étaient le creuset de fabrication d'une littérature faite par les mondains, pour les mondains. La notion de « mode » est également un facteur déterminant ; la quantité, la période de concentration du phénomène et l'engouement ont amené les critiques à parler de « mode des contes de fées » en deux vagues successives (la fin du XVIIème et le milieu du XVIIIème). Ainsi les auteurs, soucieux de plaire à l'élite dont ils faisaient partie, durent sans nul doute se soumettre aux contraintes que tout phénomène de mode impose à ceux qui veulent le suivre.

1. Ecrit/Oral, la mise en scène du récit :

Les « nouveaux contes de fées » n'ont plus grand'chose à voir avec leur origine populaire et le prétexte folklorique censé les inspirer. Par la place qu'ils

¹¹⁵ Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide mémoire*, in *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p.46.

accordent au sentiment et au savoir-vivre de leur héros, les contes de Mme d'Aulnoy et de ses consœurs illustrent la transformation du conte en genre mondain. Cependant les tours oraux ne sont pas pour autant supprimés de la narration, mais au contraire récréés artificiellement.

La mise en scène :

-Les récits-cadres :

Beaucoup de contes, notamment les premiers, ceux de Mme d'Aulnoy et *Psyché* de La Fontaine, sont inscrits dans des nouvelles qui forment un cadre narratif. Ces récits sont un moyen d'introduire le conte de façon détournée ; ils reproduisent souvent l'acte énonciatif oral du contage : un groupe de personnes se retrouvant ensemble selon diverses raisons, et pour passer le temps d'agréable façon, ils se mettent à conter. Les recueils de nouvelles au XVII^{ème} ne font pas autrement : depuis Marguerite de Navarre et son *Heptaméron* jusqu'à Segrais avec les *Nouvelles Françaises*. Il s'agit donc de mimer les conversations de salon et de les rendre dans l'écrit.

Cependant la voix narrative externe au conte n'est pas toujours unique, puisque dans les salons les auditeurs sont nombreux et ne dédaignent pas de prendre la parole à leur tour afin d'ajouter au récit un commentaire, de relayer le conteur ou de réciter une autre histoire. Michel Jeanneret analyse ainsi la structure des voix dans *Psyché* :

« En optant pour un dispositif narratif à double niveau, La Fontaine poursuit une expérience analogue. On le sait : deux narrateurs se succèdent, et confèrent à *Psyché* son architecture de récit emboîté. A un premier plan, une voix anonyme raconte la promenade de quatre amis à Versailles et décrit les merveilles récemment érigées dans le parc : strate supérieure, qui resurgira par intermittence et fonctionne comme cadre porteur. Car un second récit vient bientôt s'insérer dans le premier : c'est l'histoire de *Psyché*, telle que Poliphile, qui détient maintenant la parole, va la lire à ses camarades. Deux voix se relaient donc pour raconter. Mais elles ne resteront pas seules. Car les trois auditeurs interrompent çà et là le récit pour exprimer leurs commentaires : eux aussi parlent, dans une terminologie bien sûr différente. Si l'on tient compte, enfin, du dialogue des personnages, autour de *Psyché*, on reconnaîtra que La Fontaine se plaît manifestement à multiplier les foyers linguistiques. Mettre en scène l'émission et la réception du récit, comme il choisit de

le faire, c'est accroître le nombre des locuteurs et des langues : on ne s'étonne pas que le roman polyphonique fasse du procédé un large usage »¹¹⁶.

Jean Rousset, quant à lui, souligne également cette structure complexe :

« Il y a dans *Psyché* un cadre et un tableau ; plus exactement une sorte d'avant-scène, où se déplace le narrateur, et une scène plus profonde pour les aventures d'Amour et Psyché. Le premier plan est celui de Versailles, où se prolongent les loisirs des quatre amis, et leur causerie vagabonde. (...) L'action est rompue par des intermèdes, par des entr'actes où l'attention s'égare. Ainsi, les figures qui passent dans le récit sont tenues à distance, leur égalité est en quelque manière mise en doute par cet artifice, suspendue au bon vouloir du narrateur, au consentement de ceux qui l'entourent, et des lecteurs. (...) On sait qu'Apulée faisait dire l'histoire de Psyché par une vieille servante alors que le Marino de l'Adone la mettait dans la bouche de Cupidon lui-même ; pourquoi La Fontaine écarte-il l'une et l'autre solution pour préférer celle que lui suggéraient les vieux nouvellistes, la formule du récit encadré où le conteur s'adresse à des auditeurs eux-mêmes mis en scène ? On peut penser qu'il y voyait un moyen supplémentaire d'éloigner l'événement raconté en multipliant les intermédiaires entre les personnages de cette histoire et ses lecteurs, représentés dans le livre par ces véritables personnages que sont les auditeurs, compagnons du conteur.

Cette méthode des écrans ou des paliers interposés contribue à rendre sensible l'artifice de l'acte littéraire : au lieu de se donner pour le décalque des faits relatés, le récit se pose comme récit, c'est-à-dire comme texte émanant d'un auteur et reçu par un destinataire »¹¹⁷.

Anne Defrance et Eric Méchoulan rappellent que :

« Né en 1690 au cœur d'une nouvelle (*Histoire d'Hypolite comte de Douglas*), le premier conte de fées de Mme d'Aulnoy puise dans le genre voisin sa littérarité. L'exemple de cet auteur inaugural est significatif puisque c'est celui qui fut le plus productif. Si Mme d'Aulnoy publie ensuite un premier recueil de contes détachés, c'est que le conte de fées est devenu une forme autonome et n'a plus besoin de la caution de la nouvelle. Si les suivants sont à nouveau encadrés dans des œuvres romanesques qui semblent cette fois servir de pur prétexte, c'est parce que le genre a conquis sa suprématie et qu'il a rencontré la faveur d'un public amateur aussi de nouvelles. Au fil de la production de cet auteur, la tendance est à l'allongement, à la complexification des structures narratives, à l'approfondissement de l'analyse psychologique. L'un de ses derniers contes, deux fois plus long que les premiers, s'interrompt plusieurs fois, laissant la place à la nouvelle-cadre, comme si les deux genres, tressés l'un à l'autre, dialoguant, s'étaient désormais jumelés.

Il est frappant de voir que le récit-cadre, dans lequel la nouvelle avait trouvé sa marque d'énonciation depuis Boccace et Marguerite de Navarre, n'est guère exploité hors du milieu du siècle (sauf dans le déplacement de la nouvelle vers le conte de fées) : Sorel, quand il réédite en 1645 ses *Nouvelles Françaises* de 1623, les augmente et leur adjoint un cadre narratif, Segrais inaugure ses propres *Nouvelles Françaises* par la mise en scène d'un divertissement mondain. Pour Hermann Wetzell, le cadre des nouvelles existe seulement quand il y a assurance d'un

¹¹⁶ Michel Jeanneret, op. cit, p.209.

¹¹⁷ Jean Rousset, « Psyché ou le génie de l'artificiel », *Parcours critiques*, Paris, Klincksieck, p.182.

consensus social et idéologique (Marguerite de Navarre), mais non quand l'auteur ne se sent plus participer à une société autonome (Cervantes)¹¹⁸. Pourtant les situations de Sorel dans les années 1640 ou de Segrais, exilé avec la Grande Mademoiselle après la Fronde, ne paraissent pas souscrire à pareil modèle. Chez eux, le récit-cadre semble, à l'inverse, suscité par la nécessité de recomposer une société divisée. Les nouvelles, ne gravitant plus tout à fait dans l'orbe de l'exemplaire, perdent de leur légitimité : il faut reconstruire un sens de l'immédiateté. La médiation narrative, loin d'écarter le lecteur d'une impression d'immédiateté, en favorise la réception en mimant un contexte d'énonciation orale. Mais Segrais doit y ajouter un discours sur les vertus comparées des romans et des nouvelles pour mieux légitimer sa propre situation d'énonciation : il ne fait que transcrire *de mémoire* la conversation inaugurale, puis les contes de chacune des participantes. Par là même, il marque une des positions fondamentales du nouvelliste par rapport au romancier : le fait de se donner comme un relais dans une chaîne d'énonciations et de réceptions, à l'instar des pratiques mémorielles traditionnelles. Mais ce n'est déjà plus chez Segrais que posture. L'histoire, qu'elle soit princière ou mondaine, est désormais ce à quoi s'adosse le corps de la nouvelle. Il n'y a plus tant gravitation que soutènement. Et l'immédiateté naît tantôt d'illusoires archives, tantôt de témoignages inventés, que la simplicité recherchée du style est chargée de favoriser :

"Le stile en doit estre aussi aisé et aussi naturel naturel que seroit celuy d'une personne d'esprit qui feroit agreablement un conte *sur le champ*."¹¹⁹

La vérité se mesure à l'aune de ce sentiment d'immédiateté. ».

-Les archaïsmes :

Perrault y a fréquemment recours pour simuler l'aspect rustique et ancien de ses contes ; ainsi le titre *La Belle au bois dormant* utilise le déplacement archaïsant du participe présent loin du nom qu'il détermine. De même, dans *Le petit Chaperon rouge*, l'inversion de l'adjectif par rapport au nom dans « mère-grand » est caractéristique de ces tours archaïques. Le futur du verbe « choir », employé par Perrault dans *Le petit Chaperon rouge*, « cherra » est déjà sorti de l'usage à l'époque ; les deux diminutifs « chevillette » et « bobinette » ne semblent guère attestés ailleurs que dans le conte : Littré n'en cite aucun exemple, comme le souligne, dans les notes de son édition, Jean Pierre Collinet. Ces termes ne sont là que pour la forme, pour établir une sorte de formule oralisante qui permet de créer une atmosphère enfantine et populaire, à l'instar des comptines et des histoires racontées autour de la cheminée. Dès la deuxième moitié du XVII^eme, des

¹¹⁸ Hermann Wetzel, « Eléments socio-historiques d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantes », in *La Nouvelle française à la Renaissance*, Sozzi, Genève, Slatkine, 1981, p.41-80.

¹¹⁹ Jean Donneau de Visé, *Les Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, Paris, Barbin, 1669.

mondains se tournèrent vers le peuple, puisant dans son folklore matière à agrémenter leurs jeux de société¹²⁰.

La simplicité rhétorique de Perrault tente de mimer la diction orale du conteur et non les tournures emphatiques de l'écrit. Cette simplicité est revendiquée par les Modernes et peut s'apparenter à « l'air naïf » proposé par Boileau dans son *Art Poétique*.

Les interventions d'auteurs :

La narration, ne pouvant éviter l'arbitraire, est souvent tentée de l'afficher. C'est ce que signifient les clins d'œil de l'écrivain ; ses allusions anachroniques, ses malices et ses désinvolture. Les remarques égrillardes qui émaillent les contes de Perrault, les allusions érotiques mineures, sont des tours d'expressions, une complicité, qui lui servent simplement à parfaire, dans le tissu de son texte, la technique du double narrateur, « secret du ton des contes » selon Roger Zuber.

Dans *Le prince Guérini* du chevalier de Mailly, l'on peut trouver cette déclaration péremptoire :

« Les dames se croient obligées de récompenser les actions glorieuses ; et on en voit tous les jours qui aiment des hommes fort laids et sans politesse, seulement parce qu'ils ont acquis quelque réputation par les armes ».

Cette généralité assez banale est un lieu commun de l'attrait des femmes pour l'uniforme et la gloire. L'ironie moqueuse du Chevalier porte un jugement sur les personnages de son histoire et demande implicitement au lecteur de partager son opinion. Ce type de commentaire implique une complicité tacite du lecteur (masculin en l'occurrence) mis dans la confidence et dont l'adhésion à ce type de jugement ne fait aucun doute pour l'auteur. Claire-Lise Malarte souligne que :

« Le narrateur échange un clin d'œil complice avec son lecteur et passe au dessus du merveilleux en quelque sorte. Cette remarque sur les "dames" est un discours du genre maxime qui connote l'idéologie de l'auteur. Le message est clair : nous sommes entre gens de bonne compagnie, à un siècle où l'on ne saurait se laisser abuser par de vulgaires contes de bonnes femmes, des « bagatelles » comme les appelait Perrault. L'auteur récupère le discours traditionnel et le met au goût du jour, celui des salons aristocratiques »¹²¹.

¹²⁰ Voir sur ce chapitre la thèse de Raymonde Robert, op. cit.

¹²¹ Claire-Lise Malarte, op. cit, p.214.

La remarque de Perrault envers la tenue vestimentaire de La Belle au Bois est tout à fait caractéristique :

« Le Prince aida la Princesse à se lever ; elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté ; elle n'en était pas moins belle ».

L'ironie du narrateur ne fait que renforcer l'impression d'appartenir à un monde raffiné : narrateur et narrataire partagent les mêmes valeurs et, signe suprême de culture, savent en jouer pour en jouir délicatement. Le texte continue :

« Ils passèrent dans un Salon de miroirs, et y soupèrent, servis par les Officiers de la Princesse ; les Violons et les Hautbois jouèrent de vieilles pièces, mais excellentes, quoiqu'il y eut près de cent ans qu'on ne les jouât plus »¹²².

Le concert qui accompagne le souper des amants est un autre signe de cette société distinguée, même si elle est un peu désuète. La musique de chambre, en particulier, jouit d'un prestige social certain.

Les femmes ne sont pas en reste sur ce sujet, ainsi Mlle Lhéritier dans *Les enchantements de l'éloquence*, remarque qu'au moment où le chasseur vient en aide à une jeune femme blessée,

« L'Histoire [originelle] dit que les yeux de Blanche firent à leur tour une blessure au Chasseur : mais j'ay peine à croire que ce fût dès ce premier moment ; ou si la Chronique dit vrai, il fallait que ce Chasseur fut aussi aisé à prendre feu que son fusil »¹²³.

Tout concourt donc à renforcer l'homologie entre la vie mondaine réelle, celle des auteurs et des lecteurs et la vie fictive des héros de contes.

2.Le phénomène de mode :

La vogue :

Mlle Lhéritier rappelle à Mme de Murat dans sa dédicace de *Finette*, qu'elle compose son récit en fonction des attentes du moment :

¹²² Perrault, op. cit, p.136.

¹²³ Mlle Lhéritier, op. cit, p.191.

« Elle [son histoire] roule sur deux Proverbes, au lieu d'un : c'est la mode : vous les aimez : je m'accommode à l'usage avec plaisir »¹²⁴.

La « mode » est une caractéristique essentielle pour la rhétorique, en ce qu'elle « fédère » l'ensemble du corpus par cette volonté d'écrire selon le goût du temps et non selon ses envies propres. Les thématiques et aspects étudiés précédemment (la variété de style, les emprunts...) relèvent de cette mode, puisque nous avons mis en évidence qu'ils étaient généralisés dans la majorité des contes. Nous ne reprendrons donc pas une nouvelle fois ces éléments.

Les enfantillages :

Les contes de fées, et notamment les *Contes* de Perrault (contrairement à ce qu'il prétend lui-même et dans la mise en scène qu'il réalise en publiant sous le nom de son fils Perrot d'Ablancourt et que les folkloristes ont voulu défendre), sont écrits pour des adultes, mais pour des adultes qui voulaient être traités comme des enfants. Roger Zuber analyse le phénomène de la manière suivante :

« Cette requête bizarre n'est pas un trait de pathologie sociale, ou du moins ne l'est qu'incidemment. N'interprétons ni comme faiblesse ni comme du laisser-aller cette prodigieuse promotion de la figure de l'Enfant. Ce n'est pas un renoncement aux responsabilités les plus lourdes, ce n'est même pas pure et simple abnégation de soi. Quand un duc et pair (c'est le cas de Chevreuse et de Beauvillier), quand un archevêque (Fénelon l'est en 1695), quand l'épouse du roi veulent qu'on les traite comme des enfants, c'est parce qu'ils veulent voir s'affirmer, et jusque dans leurs distractions profanes, un des plus puissants ressorts de leur personnalité : l'esprit d'enfance dont, comme catholiques, ils sont si soucieux de se pénétrer »¹²⁵.

Raymonde Robert remarque également que dans plusieurs contes, Mme d'Aulnoy s'est plu à adopter un ton puéril mimant la tradition orale des contes destinés aux enfants. Anne Defrance nuance cette position en refusant d'en attribuer l'usage à cette seule intention. Elle estime que :

« L'infantilisme de certains personnages- trop caricatural pour être innocent-pouvait probablement marquer la distance prise par la conteuse à l'égard des détracteurs du genre, qui considéraient les contes de fées comme de vaines puérilités. Par ailleurs, cela constituait un commode bouclier contre la censure »¹²⁶.

L'abbé Du Bos, lui-même contemporain du mouvement, constatait en 1697 :

¹²⁴ Mlle Lhéritier, op. cit, p.230.

¹²⁵ Roger Zuber, op. Cit, p.284.

¹²⁶ Defrance, op. cit, p.115.

« Notre siècle est devenu bien enfant sur les livres, il lui faut des contes, des fables, des romans et des historiettes ».

Cette appréciation fortement péjorative souligne le caractère général de l'engouement enfantin. Anne Defrance et Eric Méchoulan analysent cette remarque comme un signe du déclin du XVIIème ;

« Un siècle qui retombe en enfance, c'est un siècle sénile, qui sent sa mort venir. L'éblouissement de ce qu'on appellera plus tard le « classicisme » est donc déjà tel pour la génération qui suit, que le babil du conte de fées et le commérage de l'histoire secrète sont devenus les deux symptômes de la maladie dont souffre le récit au moment du « déclin » postclassique. L'importation orientale qui, après 1704, va diversifier le flux de la production féerique signe pour de nombreux critiques la fin d'une période. Sous le coup d'un probable effet de symétrie, l'histoire littéraire referme alors la boucle d'un siècle qui a commencé, à l'extrême inverse, par la naturalisation des modèles étrangers. Mais les chances sont minimales pour que l'écriture romanesque nationale trouve son salut dans l'évasion exotique et le repli régressif sur une forme étrangère, le conte oriental, à la lumière de cette vision. Cette fois les écrivains ne cherchent pas à franciser la production étrangère, ils orientalisent la production française. Signe d'un échec et d'un épuisement ? Celui de la fin d'un règne, probablement. Indice cyclique annonciateur d'un nouveau départ, peut-être, non seulement pour le conte, comme on l'a cru, mais pour le récit tout entier »¹²⁷.

3. Le jeu social :

Le jeu :

Les contes sont un jeu subtil destiné à un public d'adultes privilégiés, les mondains. Les salons de cette époque réunissent en effet des personnes du grand monde, auteurs ou non, autour desquelles se développe une ambiance féerique, que Mme de Sévigné évoque à l'aide d'un terme spécifique, comme nous le révèle l'extrait suivant :

« Madame de Coulanges, qui m'est venue faire une fort honnête visite, qui durera jusqu'à demain, voulut bien nous faire part des contes avec quoi l'on amuse les dames de Versailles ; cela s'appelle les mitonner. Elle nous mitonna donc (...) »¹²⁸.

C'est un jeu auquel on se livre après avoir épuisé les plaisirs ordinaires. Mlle Lhéritier rappelle à la comtesse de Murat dans sa dédicace de *Finette* que

¹²⁷ Defrance et Méchoulan, op. cit, p.180.

¹²⁸ Mme de Sévigné, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Pléiade, p.516.

« quand on dit des Contes, c'est une marque que l'on n'a pas beaucoup d'affaires : on cherche à s'amuser, et il me paroît qu'il ne coûte pas plus de les allonger, pour faire durer davantage la conversation »¹²⁹.

On se prend même au jeu de la féerie, en feignant de croire à l'intercession des fées, ou en se donnant soi-même des noms de fées : Mme de Rambouillet était appelée « la grande fée » par Voiture. Mlle Lhéritier déclare à Mme la duchesse d'Epéron à qui elle envoie *Les enchantements de l'éloquence*, qu'elle craint,

« que ceux qui entendront ces Contes des fées, et qui connoissent vos beaux talens, n'aillent s'imaginer que c'est par art de féerie que vous parlez avec tant d'agrément et de justesse. Cette pensée seroit assez vraisemblable ; oui : car en vous voyant tant de savoir et d'éloquence, on a quelque peine à croire qu'il n'y ait pas là un peu d'enchantement : cependant il faut rendre justice, moy qui connois à fond en quoy consistent vos charmes, j'avertis icy de bonne foy qu'il n'y a point chez vous de Dons de Fées ; mais seulement des Dons du Ciel, qui par sa faveur vous a rendu en personne *Eloquentia nativa* »¹³⁰.

Mlle Lhéritier rapporte encore, au début de *L'innocente tromperie*, que lors d'une rencontre entre gens de bonne compagnie,

« la conversation tomba sur les Poèmes, les Contes, et les Nouvelles. On s'arrêta beaucoup à raisonner sur cette dernière sorte d'ouvrage : on en examina de divers caractères, en Vers et en Prose ; et l'on y donna une infinité d'éloges à la charmante nouvelle de *Griselidis* : celle où les conseils d'une sage Fée font naître mille incidens où il y a du merveilleux, fut très louée ; et le naïf enjouement, des *Souhaits ridicules* y eut aussi grand nombre de Partisans »¹³¹.

Le conte est donc un sujet autant de conversation que de réflexion parmi ceux qui les écrivent ou qui les écoutent.

Enfin c'est un genre parmi d'autres petits genres : on raconte un conte de la même façon qu'on s'amuse à réaliser des portraits, inventer des maximes, écrire des bouts-rimés, ou rédiger des proverbes. La princesse Aurélie dans *Les Nouvelles Françaises* de Segrais déclare, en parlant des personnages de *L'Heptaméron* :

« Je vous avoue aussi que je trouve qu'ils avaient assez de plaisir en leur solitude et je crois que, si la reine de Navarre ne se fût point lassée d'écrire ou que le pont ne se fût point refait, ils raconteraient encore leurs histoires. Je pense même, que ne nous ferions pas mal si nous faisions comme eux »¹³².

Ses amies approuvent avec enthousiasme.

¹²⁹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.295.

¹³⁰ Mlle Lhéritier, op. cit, p.228.

¹³¹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.2.

¹³² Segrais, op. cit, p.23.

« Rien, dit Silérite, ne peut être plus divertissant ».

Et rien n'est plus aisé :

« Il n'est pas que nous n'en sachions toutes quelque'une », dit Gélonide.

Mlle Lhéritier nous raconte une conversation qui portait sur les contes et les nouvelles et qui produisit une réaction en chaîne :

« On en raconta quelques-uns, et cela engagea insensiblement à en raconter d'autres.

Il fallut en dire un à mon tour »¹³³.

Cette pratique s'est répandue dans tout le siècle et n'est pas l'apanage de nos conteuses de la fin du XVII^eme. Rares étaient, en effet, dans le milieu galant des salons, les beaux esprits qui ne s'étaient pas amusés à bâtir quelque roman ou quelque nouvelle. Tous certes ne les publiaient pas. Mais faire des romans, c'est-à-dire coudre bout à bout quelques grandes aventures à travers lesquelles on lançait des héros à la manière de d'Urfé, de Mlle de Scudéry ou de La Calprenède, c'était, nous dit Somaize, une des gloires des précieuses¹³⁴. Les conteuses des *Nouvelles Françaises* organisent leur façon de raconter en un jeu :

« que celle qui sera élue par le sort ou nommée par celle qui la précédera, le sût avant que de sortir, pour être maîtresse de la promenade et arbitre du lieu où elle voudra raconter son histoire. Car, jugeant des autres par moi-même, je vous assure qu'il y a tel lieu où je trouve que mon récit aurait trois fois plus de grâce qu'en un autre »¹³⁵.

Le récit qu'Uralie est sensée faire aux autres dames, garde souvent un tour oral. La narratrice intervient de temps à autres s'adressant à son auditoire qui a réagi à la lecture des lettres d'amour d'Adélayde (p.123), ajoutant à son récit un commentaire psychologique (p.116, 169) ou littéraire (p.114, 149) ou donnant après coup un éclaircissement (p.147). Le recueil est donc de la même facture que les contes de fées modernes¹³⁶, puisque dans le

« troisième recueil des *Contes des fées* publié en 1697, l'auteur met en scène (...) Mme D... et ses lecteurs (...), tous « gens d'esprit et de bon goût ». Ils se

¹³³ Mlle Lhéritier, op. cit, p.4.

¹³⁴ Voir Raynal, op. cit.

¹³⁵ Segrais, op. cit, p.95.

¹³⁶ Pour une analyse plus systématique de ces « cadres », voir Anne Defrance, « Les contes de Mme d'Aulnoy et leurs récits cadres », op. cit.

promènent dans le parc du château de Saint-Cloud (...). On demande alors un conte à Mme D... »¹³⁷,

qui a révélé qu'elle était l'auteur des contes d'un recueil qu'on lui présentait. Elle s'exécute donc. C'est sous le même pseudonyme que publiait Mme d'Aulnoy :

« tout est donc fait pour que le lecteur assimile ce personnage auteur de contes et de nouvelles à l'auteur réel »¹³⁸.

La critique amusée :

Michel Jeanneret remarque à propos de *Psyché* :

« Le burlesque, dont la mode, parmi les écrivains comiques des générations antérieures, joue sur la duplicité du discours et fournit à l'intertexte une de ses ruses les plus voyantes : deux énoncés dialoguent, l'un patent et caricatural, mais qui n'a de sens qu'en fonction d'un autre, latent et sérieux, nécessairement présent à la conscience du lecteur. La Fontaine ne manque pas cet effet, si nettement typé, de double registre : en faisant de Vénus une pimbêche et de l'Olympe, un salon de province, il exhibe l'ambiguïté de son texte, affranchi du modèle antique et pourtant enraciné en lui. Par cet exemple, on pourrait dresser un inventaire, virtuellement sans fin, des jeux de la parodie ; les allusions littéraires nous mettent en porte-à-faux, des échos de lecture, plus ou moins dissimulés, nous donnent l'impression de lire plusieurs textes à la fois »¹³⁹.

A la suite d'Anne Defrance, il est possible d'affirmer que

« les auteurs de contes de la dernière décennie du XVIIème s'adonnent joyeusement à la fantaisie d'une mode et se livrent sans risque à une prudente satire morale et sociale que le recours au merveilleux et le masque de la naïveté rendent possible. Ce faisant ils ouvrent une voie féconde à leurs successeurs du XVIIIème, conteurs libertins et philosophes »¹⁴⁰.

L'anthropomorphisme :

Le détour utilisé par les conteurs de recourir à la transformation animale de certains de leurs personnages, leur permet d'émettre des remarques à propos de l'humain ainsi caché. Maya Slater dans son article sur les animaux parlants chez Mme d'Aulnoy souligne que :

« la métamorphose permet à Mme d'Aulnoy de parler de l'amour sous sa forme la plus extrême. Elle nous présente des amants désespérés, qui se trouvent réduits à des extrémités extraordinaires pour prouver leur passion. Tel roi, transformé en oiseau, rêve de faire des cadeaux à sa belle ; tel prince métamorphosé en pot

¹³⁷ Anne Defrance, op cit.

¹³⁸ Id.

¹³⁹ M. Jeanneret, op. cit, p.210.

¹⁴⁰ Anne Defrance, op cit.

d'œillets, cherche à communiquer son amour à la jolie paysanne qui l'arrose tous les jours ; telle princesse, changée en guenon, se réfugie en haut des rideaux pour méditer sur son amour bafoué pour le prince ; tel roi, devenu serpent épouvantable, reste caché pour faire la cour à sa princesse, se fiant uniquement à son éloquence pour la séduire. Cette notion de l'épreuve amoureuse des plus extrêmes est chère aux écrivains du siècle de Louis XIV, et les tourments des créatures parlantes de Mme d'Aulnoy ont une parenté avec ceux d'une Chimène, d'un Oreste ou d'une Mme de Clèves.»¹⁴¹.

L'intérêt de Mme d'Aulnoy ne se concentre pas sur les « vrais » animaux parlants, dont elle ne nous donne que de vagues explications quant à l'origine de leur pouvoir :

« une fée ... leur avait fait don de la parole, c'est ce qui rendait le prodige familier », explique la princesse Merveilleuse à propos de son petit chien et de sa guenon dans *Le Mouton*¹⁴². Ces bêtes magiques jouent un rôle subordonné ; d'ailleurs, on oublie souvent qu'il s'agit réellement d'animaux, tant ils ressemblent à des serviteurs fidèles. Ce n'est que lorsque leur qualité d'animal peut servir que l'auteur se donne la peine de nous le rappeler, tel le perroquet qui, ayant des ailes, peut porter les messages de la belle incarcérée à son amant dans *La chatte blanche*, ou le petit chien qui, en tant que simple animal, réussit à se faufiler inaperçu entre les jambes des gens de la cour pour chuchoter à l'oreille de la reine que son amant languit en prison dans *La belle aux cheveux d'or*. Ainsi Mme d'Aulnoy, contrairement à La Fontaine dans ses *Fables*, relègue les « véritables » animaux parlants à l'arrière-plan, et les remplace par « l'illusion » d'animaux parlants. Que de fois ce qui semble au premier abord être une bête ordinaire n'ouvre-t-elle la bouche pour prononcer des paroles qui révèlent qu'un homme est tapi sous sa peau, à l'étonnement, même à l'effroi des autres personnages, qui vont jusqu'à s'évanouir de peur :

« la princesse, tremblante et surprise d'avoir entendu parler un chou, une poule, un œillet, ... devint pâle et s'évanouit »¹⁴³.

¹⁴¹ Maya Slater, *Les animaux parlants dans les Contes de fées de Madame d'Aulnoy, Tricentenaire Charles Perrault : Les grands contes du XVIIème et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot, In Press, 1998, p.158.

¹⁴² Mme d'Aulnoy, *Le Mouton*, p.187.

¹⁴³ Mme d'Aulnoy, *Fortunée*, p.209.

Dans de telles circonstances, Mme d'Aulnoy ne nous laisse guère oublier que ces créatures sont des hommes : le côté animal n'est ici qu'un simple ornement-mais combien décoratif ! Donc si les animaux parlent, c'est qu'ils ont été des hommes et qu'ils gardent quelque chose de leur première condition. Un exemple de transformation volontaire est celui du prince Alidor dans *Le dauphin*. Incapable de plaire à la princesse Livorette à cause de sa laideur, mais dévoré du désir de passer la nuit avec elle, il se laisse transformer en serin, et ainsi déguisé, réussit à l'épouser. Il fait sa demande en mariage en ces termes :

« tel que vous me voyez, je suis souverain d'un petit bois d'orangers, de myrtes et de chèvrefeuilles, qui est l'endroit le plus délicieux des îles Canaries. J'ai un grand nombre de sujets de mon espèce, qui sont obligés de me payer un gros tribut de moucherons et de vermisseaux, la princesse en pourra manger tout son saoul ».

Le roi se laisse séduire et donne son consentement à ce qu'il croit être une bonne farce. Le prince réussit ainsi à passer la nuit avec sa belle ; mais tandis qu'elle croit le « petit oiseau parlant » perché sur un vase de porcelaine, et qu'elle s'endort sans crainte,

« il vint se mettre auprès de sa charmante épouse, mais si doucement, qu'elle ne se réveilla point »

et elle finit par mettre au monde un beau petit prince. Ce n'est pas l'animal qui est ici jugé, mais bien l'homme, car c'est en homme qu'Alidor désire la princesse et c'est en homme qu'il finira par vivre avec elle. La métamorphose est un détour pratique pour stigmatiser un trait humain. C'est ainsi que le personnage Marcassin déclare que les animaux sont plus heureux que les hommes « parce qu'ils ne se contraignent pas ». Il constate pour lui-même :

« Je suis homme sous la figure d'une bête. Combien y a-t-il de bêtes sous la figure d'hommes ! ».

Cette constatation rappelle l'intérêt que portait le siècle de Mme d'Aulnoy à la physiognomonie, signalé par Patrick Dandrey dans son livre *La fabrique des Fables*¹⁴⁴, et indique, qu'ici au moins, l'auteur semble louer l'animal aux dépens de l'homme.

¹⁴⁴ Patrick Dandrey, *La fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992, chapitre 4.

Les références au monde contemporain :

Il faut replacer dans son contexte socio-historique, l'esthétique du merveilleux mondain fin de siècle. Les contes de fées témoignent des mœurs symptomatiques d'une élite vivant en vase clos, motivée par la poursuite d'un bonheur matérialisé par le luxe et les plaisirs. L'exaltation des richesses s'est ainsi traduite dans des mises en scène qui ne relèvent pas d'une évocation mélancolique de temps plus héroïques, mais qui, au contraire, expriment un présent désirable pour une société consciente de sa modernité. De ce fait, Mme d'Aulnoy en particulier, fait appel au rococo chaque fois qu'elle évoque un mode de vie enviable, sinon réalisable.

Dans *La Belle au bois dormant*, si la fin est rendue possible, si le prince revient chez lui à temps pour empêcher sa mère de manger sa belle-fille, c'est qu'il a eu la bonne idée d'emprunter un moyen de transport rapide : « il était venu en poste » c'est-à-dire par diligence, système qui permettait au voyageur de changer de chevaux au moment opportun, de manière à pouvoir « courir et faire diligence »¹⁴⁵. La mise en scène du conte qui est sensée se situer dans le « temps passé » est donc modernisée, mise au goût du jour.

Dans *Le serpent vert*,

« dans le palais de Laidronnette, Corneille et Molière sont joués chaque soir. (On sait de quelle heureuse popularité jouissait à l'époque le premier et quelle faveur le second avait acquise auprès de Louis XIV) (...). La lecture des *Amours de Psyché et Cupidon* fera du tort à l'héroïne et ni Racine ni Molière ne parviendront à chasser sa mélancolie »¹⁴⁶.

Le luxe :

Raymonde Robert remarque que :

« Les descriptions de ces châteaux fastueux, de ces richesses, parures et fêtes somptueuses évoquaient très précisément l'atmosphère de féerie généralisée régnant à Versailles, atmosphère que l'opéra et les divertissements royaux cultivaient »¹⁴⁷.

Mme de Murat commente ainsi le cadre de vie des fées :

« Vous êtes toutes belles, jeunes, bien faites, galamment et richement vêtues et logées, et vous n'habitez que dans la Cour des rois ou dans des palais enchantés »¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Citation du *Dictionnaire* de Furetière.

¹⁴⁶ Anne Defrance, op cit.

¹⁴⁷ Raymonde Robert, op. cit, 2^{ème} partie, Chapitre 2.

Les fées sont des héroïnes du temps et non d'un autre temps. « Galamment et richement » signifient que pour être du grand monde, on ne saurait se passer de l'étalage de grands biens. Le luxe des palais, dans *Griselidis* et dans *La Belle au bois dormant*, peut suffire au lecteur : il donne au recueil, même dans les histoires de "pauvres", une note qu'il ne perdra pas ; le conformisme du temps a ses exigences.

Tout le mode de vie fastueux, frivole et galant qui s'est exprimé dans le style rococo du XVIIIème siècle est déjà projeté dans la fiction du merveilleux féerique des contes de fées littéraires et mondains parus à la fin du XVIIème siècle. A cet égard, les vingt-quatre contes de fées que Mme d'Aulnoy a publiés en 1697, offrent à l'étude du genre l'échantillonnage le plus complet de thèmes d'inspiration et de motifs ornementaux correspondant à l'émergence du style rococo.¹⁴⁹

L'éloquence et le comportement:

Les anciennes fées, du terroir, étaient mal habillées, mal élevées, très rustiques. Leurs « pauvres occupations » (« bien balayer la maison, mettre le pot au feu, faire la lessive, remuer et endormir les enfants, traire les vaches, battre le beurre »¹⁵⁰) faisaient frémir Mme de Murat. Ces activités n'étaient pas faites pour leur valoir les faveurs des salons parisiens. Celles qu'on présente au public en cette fin de siècle, ce sont des fées « modernes » et l'épithète est choisi à dessein, en raison de son actualité littéraire. Elles savent parler aux dames et leur donnent de « l'esprit ». Tous les miracles qu'elles opèrent sont des miracles de l'intelligence et des miracles du luxe. Ces « jeunes » ont remplacé des « vieilles ».

L'attitude de Cendrillon à la cour est digne du comportement mondain : elle danse avec grâce, elle partage ses oranges avec ses sœurs pour se rafraîchir, elle cause avec elles, puis ne part en courant qu'après avoir fait « une grande révérence à la compagnie ».

¹⁴⁸ Citation de Mme de Murat par Roger Zuber, op. cit, p.269.

¹⁴⁹ Voir à ce sujet, Marcelle Maistre Welch, *La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Revue Romane, n°28-1, 1993.

¹⁵⁰ Citation de Mme de Murat par Roger Zuber, *Histoires sublimes et allégoriques (...) Dédiées aux fées modernes*, Delaulne, 1699, éd. de G. Rouger, p. XLIX.

Le chevalier Alcée est d'une politesse et d'une galanterie dignes d'un courtisan de Versailles ; il est conscient de ses obligations envers la fée à laquelle le lie son sens du devoir.

L'enjeu du pouvoir est fréquemment celui de la parole, car la parole est action dans les contes ; c'est elle qui met en route, c'est elle qui attribue des dons ou en enlève. *Les fées* de Perrault en sont un exemple éloquent. La jeune fille récompensée de sa bonne action parlera en rejetant des pierres précieuses, alors que celle qui n'aura pas satisfait au bon comportement verra des serpents sortir de sa bouche à chaque parole. Dans *Les enchantements de l'éloquence*, qui sont une autre version du même sujet traité par *Les fées*, la fée qui distribue les dons se nomme « *Eloquentia nativa* », qui résume son pouvoir : elle fait naître l'éloquence. En effet, l'auteur explique à la fin du conte que les

« perles et [l]es rubis [qui] sortoi[en]t de la bouche de Blanche »

sont une métaphore

« pour designer les effets de l'Eloquence »¹⁵¹.

Conclusion : Une rhétorique ludique :

« Le plaisir de bien écrire entre pour les trois quarts dans le plaisir d'écrire Psyché »,

déclare Marcel Raymond,

« Le divertissement est recherché comme tel, et l'exercice, où il n'est pas mauvais de donner quelques preuves de sa virtuosité ».

Cette observation vaut pour tous les contes de fées que nous avons analysés. Le plaisir de partager un moment d'évasion littéraire avec des gens de même culture et de montrer sa virtuosité d'invention entrent pour une large part dans le plaisir du conte. Cependant la période de vogue de ces récits n'invite pas à la légèreté et les censeurs ne sont pas loin qui condamnent la frivolité autant que le luxe affichés dans ces contes.

¹⁵¹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.227.

Chapitre 3 : Justifications

On remarquait à l'époque des contes, la part inaccoutumée qu'avaient prise les dames à ce succès de librairie, et les moins indulgents tenaient une explication prête : l'ignorance des auteurs féminins devait plaire à l'ignorance du public féminin, tout entiché de bagatelles. Les critiques contemporains ont beaucoup dénigré toute la littérature dite « féminine ». La grande littérature romanesque, celle de *Cyrus*, *Clélie*, *La princesse de Clèves*, appartient aux femmes. La hiérarchie des genres est, comme nous l'avons déjà dit¹⁵², une hiérarchie des sexes : les hommes ont du mal à s'abaisser aux fictions qui ont l'air frivoles ou puériles.

Quand on est moins pris au sérieux, moins guetté par de sourcilleux critiques ou de sévères pédants, on est plus libre. De quoi profitent, au crépuscule du classicisme, toute la littérature romanesque et singulièrement la féerie en prose.

1.Un genre sous-estimé, qui profite d'un certain désintérêt pour être contestataire :

Nous avons mis en évidence précédemment dans l'analyse que le conte de fées empruntait à divers genres et styles et en particulier à l'écriture précieuse. La « précieuse » est d'abord une femme qui revendique les droits de la femme dans une société qui les méconnaît et où le mariage n'est qu'une affaire d'argent. La précieuse oppose à l'amour vulgaire et charnel l'amour épuré, la « tendre amitié », librement consentie.

Les femmes détiennent en majorité le pouvoir dans les oeuvres des conteuses. La figure emblématique du genre féerique est une figure féminine triomphale. Cette constatation vaut également pour les nouvelles (il suffit de regarder les titres donnés aux *Nouvelles Françaises* de Segrais : *Eugénie*, *Adélayde*, *Honorine*... tous sont les

¹⁵² Voir chapitre 1, II, 2.

prénoms des héroïnes). Ce sont donc les femmes qui sont sur le devant de la scène et qui régissent l'action dans le romanesque.

Anne Defrance souligne que :

« quelques contes agitent le fantasme de sociétés utopiques exclusivement féminines ; l'intrusion d'un homme y met fin à la tranquillité. Aucune revendication égalitaire, dans ces textes : les hommes y sont bien trop insatisfaisants. (On se gardera toutefois de les dédaigner, quand ils sont jeunes, pour les jeux de l'amour, car c'est bien lui qui constitue la préoccupation essentielle des héros des contes et des récits-cadres)¹⁵³.

C'est pourquoi, dans ce contexte,

« la mort d'un père n'est jamais catastrophique pour l'enfant, ce qui n'est pas le cas lorsque c'est la mère qui disparaît. La veuve, autonome, est une bonne mère, tandis que les veufs, démunis, sont plus fragiles et livrent vite leur progéniture à la tyrannie d'une méchante marâtre »¹⁵⁴.

Cependant,

« si les figures traditionnelles de l'autorité sont largement égratignées dans les contes,

(le mariage, la fidélité, la figure virile),

peut-on dire pour autant que ces textes offraient de quoi remettre sérieusement en cause les fondements de la société, comme le firent les contes satiriques et philosophiques du XVIII^e siècle ? Sur le plan de l'autorité sexuelle et familiale, le mouvement de subversion amorcé par Mme d'Aulnoy est assez net¹⁵⁵, mais si les figures masculines sont souvent dérisoires, la séduction qu'opèrent les jeunes héros sur les princesses atténue fortement la revendication d'une supériorité féminine »¹⁵⁶.

« Quant à l'autorité politique,

analyse encore Anne Defrance,

quoique menacée sans cesse et ridiculisée, elle ne semble pas définitivement dégradée, puisque le couronnement constitue souvent la récompense finale des héros princiers malmenés en début d'intrigue à cause, notamment, de leur naissance royale (l'obstacle étant retourné *in extremis* en récompense, tout rentre dans l'ordre). Pourtant, que de rois stupides, faibles ou méchants sans que personne, du temps de la publication des contes, y voie quelque malice, quelque trace de contestation

¹⁵³ Anne Defrance, op. cit, p.114.

¹⁵⁴ id.

¹⁵⁵ « La subversion commence par le traitement de certains motifs folkloriques et la féminisation des héros masculins. Ainsi l'héroïne du conte *Finette Cendron* est-elle l'homologue féminin du Petit Poucet de Perrault. C'est à son ingéniosité que ses sœurs devront leur survie, et ses parents leur réintégration sociale ».

¹⁵⁶ « La contestation de la supériorité masculine trouvait alors un terrain plus théorique pour s'exprimer, sous une forme autrement plus vindicative le débat sur l'égalité des sexes constituait en effet l'une des pierres de touche de la Querelle des Anciens et des Modernes, qui, après avoir fait rage pendant quelques décennies, connaissait, en ces dernières années du siècle, un relatif apaisement ». id.

politique... Il ne faudrait pas invoquer, pour expliquer ce fait, la « clôture de l'univers féerique » ou l'absence de vraisemblance propre au merveilleux : ces données ne pouvaient suffire à protéger les auteurs de la censure. D'ailleurs l'imperméabilité des deux mondes –monde merveilleux fictif et monde réel-constitutive du genre féerique était largement entamée par de multiples correspondances morales et esthétiques qui auraient pu encourager les lecteurs à tenter d'autres rapprochements capables de compromettre définitivement la pseudo-innocence de ces textes. Heureusement, les éloges dithyrambiques de Louis XIV et des membres de la famille royale- éloges dont Mme d'Aulnoy parsemait ses contes ou les dédicaces de certains recueils- pouvaient la mettre hors de portée. Telle est donc la position de Madame d'Aulnoy face aux figures de l'autorité traditionnelles : prudemment contestataire... Au lecteur de déterminer quelle part revient aux influences extérieures, qui peuvent être liées au genre (les diverses formes d'oppression familiale et sociale motivant la quête des héros proviennent de la tradition populaire), quelle part il faut attribuer aux préoccupations du groupe social destinataire des contes (il en est ainsi de certaines revendications féminines). Au lecteur, surtout, à percevoir les avantages qu'offre à l'auteur le fait de se retrancher derrière ce qui est convenu et attendu. A lui, enfin, de détecter les écarts, incohérences ou décrochages, indices l'invitant à lire le texte entre les lignes, voire à contre-courant.»¹⁵⁷.

Remarquons, à la suite d'Anne Defrance, l'audace de la moralité du conte *La Princesse Rosette*. L'héroïne

« s'était engagée à se marier avec le roi des Paons sans le connaître et sans même savoir s'il était homme ou animal. Après bien des péripéties, l'histoire s'achève sur un geste magnanime : le roi des Paons pardonne à tous les méchants. Et la moralité d'inviter alors à une bien étrange comparaison:

« Apprenez qu'il est beau de pardonner l'offense
Après que l'on a su vaincre ses ennemis
Et qu'on en peut tirer une juste vengeance
C'est ce que notre siècle admire dans Louis »¹⁵⁸.

Sous le couvert de l'éloge apparent de Louis XIV, ne peut-on entendre ici la dénonciation d'une politique extérieure belliqueuse fondée sur le seul orgueil personnel ? La mise en parallèle de Louis XIV avec le roi des Paons le tournerait en dérision »¹⁵⁹.(...)

Jusqu'au dernier recueil de contes, Madame d'Aulnoy se joue des figures de l'autorité. Nous en avons recensé les diverses formes. Il semble que toutes ne subissent pas le même traitement. Les dignes représentants de l'autorité politique et familiale sont ouvertement malmenés, mais l'ordre social, un moment perturbé, est rétabli *in fine* et les hommes stupides et méchants que les femmes ont bannis pour un temps sont pardonnés ».

Anne Defrance ajoute que :

¹⁵⁷ Anne Defrance, op. cit, p.115.

¹⁵⁸ Mme d'Aulnoy, op. cit, p.94.

¹⁵⁹ Anne Defrance, id.

« les personnages auteurs féminins de tous ces récits ont beau prouver leur supériorité, leurs talents, ils ont beau affirmer leur autonomie, il n'en reste pas moins qu'ils sont aliénés par leur public, seule instance capable de compenser l'absence d'une reconnaissance normative et institutionnelle. D'ailleurs dans le premier récit-cadre, même si Madame D... charge ses personnages de faire son éloge, elle ne parvient pas à cacher une certaine frustration : ses contes ne sont-ils pas, comme elle le dit elle-même, "des trésors avec lesquels [elle] manque de bien des choses nécessaires ?" De ce premier récit au dernier, le lecteur ne peut que mesurer l'écart entre la supériorité prétendue (ou plutôt revendiquée) de la femme auteur et ses privilèges réels ! On peut attribuer cela à l'envie d'une reconnaissance plus valable que celle offerte par un public dont la futilité (quand ce n'est pas la grossièreté) est soulignée (ou caricaturée) dans les nouvelles. Ce désir serait également perceptible dans les contes, à travers l'étalage d'une culture mythologique pourtant sans cesse désavouée, à travers les allusions démystifiantes aux grands auteurs... Pourquoi faut-il, enfin, que l'un des personnages nous rappelle ailleurs que ceux qui écrivent des contes "sont capables de mieux, pourvu qu'ils veuillent s'en donner la peine" ?

En dépit du malaise que l'on sent pointer sous ces justifications, sous ces efforts déployés pour être reconnue auteur véritable- tout en affichant une hautaine distance vis-à-vis des normes, de la critique et des censeurs- gageons que Madame d'Aulnoy dut trouver dans l'écriture une satisfaction certaine. Les coups de griffe portés à l'autorité n'y furent sans doute pas étrangers ! »¹⁶⁰

De même, Perrault se permet des critiques sociales envers le luxe, mais n'oublie pas d'assurer ses arrières. Dans la première strophe de *Griselidis*, il est question d'un « jeune et vaillant Prince », paré de toutes les qualités que le ciel « ne donne qu'aux grands rois »¹⁶¹. Perrault y fait donc un éloge à peine dissimulé du Roi Soleil derrière celui du prince du conte.

Par les multiples travestissements qui sont appliqués aux critiques, celles-ci perdent énormément en force. C'est pourquoi les contes ne font pas l'objet d'une censure. Il faudra attendre les textes satiriques du siècle suivant pour que la charge subversive des contes de fées transparaisse sous des voiles moins épais, ouvrant la voie au conte philosophique.

Beaucoup de contes sont contestataires dans leur morale : dans leur façon de dévier la portée de celle-ci, c'est pourquoi nous renvoyons la lecture de l'analyse de certaines critiques et contestations dans cette partie de notre étude¹⁶².

¹⁶⁰ Anne Defrance, op. cit, p.124-125.

¹⁶¹ Perrault, *Contes*, p.59.

¹⁶² Voir Chapitre 3: Justifications, paragraphe 3: Moralités.

2.La critique du romanesque au XVIIème et des contes en particulier :

L'écrit fictionnel est victime d'anathème depuis l'Antiquité ; Platon, dans *La République* condamne fortement et les auteurs et les récits fictifs qui trompent ceux qui les lisent. A la question « que trouves-tu à leur reprocher ? », Platon répond ainsi :

« Ce qu'il faut, dis-je, d'abord et par-dessus tout leur reprocher, c'est-à-dire le fait que l'on y mente d'une manière qui ne convient pas. (...) Lorsqu'on représente mal dans leur discours ce que sont les dieux et les héros, comme lorsqu'un dessinateur dessine des choses qui ne ressemblent aucunement à ce à quoi il souhaitait les faire ressembler en les dessinant ».

Il dénonce ensuite les représentations négatives qui ont été faites des actes supposés de Cronos.

« il ne convient pas, Adimante, de les raconter dans notre cité, pas plus qu'il ne convient de dire à un jeune auditeur qu'en commettant les crimes les plus graves, il ne fait rien qui puisse scandaliser, et qu'en malmenant de toutes les façons un père lui-même injuste, il ne fait que se conformer à l'exemple des premiers et des plus grands dieux. (...) Car un jeune n'est pas en mesure de discerner une intention allégorique de ce qui n'en possède pas, et ce qu'il ressent à son âge, en formant ses opinions, a tendance à devenir ineffaçable et immuable. C'est sans doute la raison pour laquelle il convient par-dessus tout de composer les premières histoires qu'ils entendent comme des récits superbement racontés en vue de les disposer à la vertu »¹⁶³.

En ce qui concerne le mensonge des fictions, les héroïnes de Segrais le revendiquent ouvertement, car il permet une évasion agréable. La princesse Aurélie déclare ainsi :

« Quoique je ne sois pas de celles qui sont le plus obligées de protéger cette affection quasi naturelle à notre sexe pour les événements des romans et pour leurs agréables mensonges... (...) ne peut-on pas dire que notre fantaisie ne s'y laisse emporter que pour corriger, pour ainsi dire, les erreurs de l'histoire, dans laquelle, pour le plus souvent, les témérités du hasard et les injustices de la fortune règnent avec tant d'empire ?

-Il vaut mieux, en effet, approuve Gélonide, se laisser abuser par un agréable mensonge que de s'ennuyer et de s'affliger par un récit véritable des choses, qui ont toujours leur succès contre notre inclination »¹⁶⁴.

Ces femmes de papier (comme les femmes auteurs de contes) préfèrent donc voir les choses, à la manière de Sorel :

¹⁶³ Platon, *La République*, p.152-153.

¹⁶⁴ Segrais, op. cit, p.236-240, (tome 3).

« non comme elles se font, mais comme elles se devraient faire » !

Mais tout le monde n'est pas de cet avis au XVII^{ème} siècle. Ainsi l'abbé de Bellegarde, qui répond à une dame souhaitant être instruite sur les bons ouvrages à lire dans sa retraite de la vie mondaine, souligne que les fictions ne sont pas propres à inciter à la vertu :

« Les Réflexions morales, les maximes, les sentences sont plus propres dans des discours faits pour instruire, que dans des Nouvelles Historiques, dont le but principal est de plaire ; ou si l'on y trouve quelque instruction, c'est plutôt par les peintures qu'elles font, que par les préceptes qu'elles donnent »¹⁶⁵.

Il ajoute pourtant plus loin :

« La conclusion de l'Histoire doit toujours renfermer quelques traits de morale, qui affectionne à la vertu ».

Cependant il rejoint les principes de vérité prônés par Platon :

« Il me semble que les personnes raisonnables ne doivent pas trouver un grand goût à lire des Fables faites à plaisir, et qui ne sont fondées, que dans l'imagination de l'Auteur, quoiqu'il raconte ces faits fabuleux, comme s'il c'étaient de véritables Histoires. La Vérité est, à proprement parler, la nourriture de l'entendement ; il est dangereux de s'accoutumer à aimer la Fausseté, et on s'y accoutume par la lecture des Romans. (...) Mais ce qui rend la lecture des Romans plus pernicieuse, c'est que l'amour règne toujours dans ces sortes de Livres, qui donnent de dangereuses leçons à la jeunesse : l'Amour est une passion que nous sommes obligés de combattre, et qu'il ne faut nullement flatter »¹⁶⁶.

Les reproches que fait cet abbé au romanesque concernent l'habitude des lecteurs envers ces ouvrages et l'absence de discernement entre réel et imaginaire qui en résulte. Les contes peuvent être également visés par ce jugement puisqu'ils ne sont fondés, par principe, que sur des faits imaginaires.

Les contes appartiennent à un genre mineur et qui plus est, à un genre narratif en prose, donc sans grande valeur aux yeux des critiques du XVII^{ème}, puisque depuis les classifications des textes par Aristote, les genres nobles sont ceux qui relèvent de la versification et non de la prose.

Les hommes de foi s'en prennent de plus en plus au fil du siècle au romanesque. Les délices des amours partagées, les intrigues préparant ces délices, les folies inséparables des passions non réciproques ou des plaisirs interdits : autant

¹⁶⁵ Abbé de Bellegarde, *Lettres curieuses de Littérature et de Morale*, Amsterdam, 1707, p.60.

¹⁶⁶ Abbé de Bellegarde, op. cit, p.64.

de thèmes qui, à partir de 1660, face au milieu justement plus relâché d'une cour « jeune », trouvent de plus en plus de censeurs. Les fictions narratives, comme les fictions dramatiques, sont accusées d'empoisonner les âmes. L'abbé de Villiers déclare péremptoirement que les contes sont bien évidemment écrits par des femmes pour des femmes car ainsi auteurs et lecteurs partagent le même esprit faible. Mais il dénonce aussi bien toutes les fictions, les contes comme le reste. Il s'en prend ainsi, par l'intermédiaire de ses deux locuteurs des *Entretiens*, au public de *La Princesse de Clèves* :

« Rien ne marque mieux qu'on a aimé les romans par esprit de bagatelle que de voir qu'on leur compare des contes à dormir debout »¹⁶⁷.

Les savants rigoristes et nombreux hommes d'Eglise ont vu dans cette vogue des contes de fées une puissante résurgence de l'esprit romanesque. La comparaison avec *La Princesse de Clèves* montre bien que l'on était conscient qu'il s'agissait d'un goût délibéré et qui menaçait de durer.

Villiers suggère dans ses *Entretiens* que la mauvaise qualité des contes vient du fait que les femmes n'ont pas pris leur métier d'écrivain au sérieux. Elles se sont mises à écrire sans se préoccuper de leurs responsabilités, et étourdies par leur succès de librairie, elles ont continué à rédiger contes après contes sans se soucier des conséquences. Selon le Provincial, une de ces femmes

« est la première à se moquer et des libraires et des lecteurs qui les ont achetées. Elle dit partout que c'est la plus mauvaise marchandise du monde ; mais enfin on en veut, dit-elle, on me les paie bien, j'en donnerai tant qu'on voudra »¹⁶⁸.

Villiers s'en prend donc plus aux conteuses qu'aux contes en tant que genre et reconnaît même à Perrault une certaine valeur. Il se plaignait pourtant du trop grand nombre de contes :

« ces romans de contes de fées qui nous assassinent depuis un an ou deux. Si nous n'avions point eu d'ignorans entêtés de l'envie de faire des livres, nous n'aurions jamais vu tant de sottises imprimées »¹⁶⁹.

De même, Jean-Pierre Camus, en 1626, comparait la prolifération des romans

« à la plaie des grenouilles ou à celle des moucheron dont les Egyptiens furent tourmentés »¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Abbé de Villiers, op. cit.

¹⁶⁸ id.

¹⁶⁹ id.

Selon Maurice Lever, le roman au XVII^{ème} siècle est vivement condamné par la morale chrétienne. Il se révèle d'autant plus pernicieux

« qu'il agit sur l'esprit à la manière d'un charme, qu'il le séduit par d'agréables rêveries et le trompe par d'insidieuses douceurs. Son pouvoir passe pour redoutable parce qu'il s'introduit dans les âmes par effraction, parce qu'il touche directement les sens, sans l'intermédiaire de la raison »¹⁷¹.

Le roman donc, « charme », autrement dit, il possède des pouvoirs magiques !

« Il n'y a pas, pensent-ils à juste titre, de lecture innocente : chaque livre est responsable des empreintes qu'il laisse sur les âmes. Aussi le jugement que l'on portera sur lui dépendra-t-il essentiellement de son didactisme moral. On se demandera avant toute chose, s'il contient un enseignement, s'il est *utile*. (...) Ce terrorisme pédagogique conduit les auteurs à faire de leurs préfaces et avis aux lecteurs de véritables plaidoyers rivalisant de sens moral, d'intentions vertueuses, mettant surtout l'accent sur l'utilité de ce qu'ils offrent au public. Leurs histoires ne comportent jamais, à les croire, que de "belles observations morales et politiques", des actions "honnêtes et louables", des "punitions exemplaires" »¹⁷².

Roger Zuber souligne que

« Si spéciaux, si distincts du reste du genre, les *Contes* de Perrault représentent alors sa seule concession à l'exercice de la fonction narrative. Il n'existe, en somme, au dire du *Parallèle*, que deux catégories de romans qui soient innocentes : le roman comique, à la manière de Cervantès et de Scarron, et les « allégories » ou « galanteries » plus ou moins abstraites, comme la *Carte de Tendre* ou la *Pompe funèbre de Voiture*. Les Contes de Perrault descendent de ces deux types d'ouvrages, tout en ayant, bien entendu, d'autres ressources à leur disposition. Pour pousser l'auteur à les écrire, il a fallu d'autres médiations, d'autres médiateurs que les appels de la mode ou les devoirs de la pédagogie. Les noms de Huet et de La Fontaine sont les deux noms qui paraissent s'imposer ici. Le premier apporte à l'entreprise des Contes, dans l'ordre intellectuel, une irrécusable garantie. Le second, chéri du public mais vraiment peu dévot, offrait à un Perrault toujours ardent et combatif une occasion avantageuse : celle d'illustrer un genre « moderne » en s'affirmant contre un rival »¹⁷³.

La critique de frivolité accolée aux contes n'est pas exclusive à ce genre.

L'introduction des *Lettres sur l'opéra* de Louis Ladvoat rappelle en effet que

« Le manuscrit a donc été rédigé après 1687, probablement vers 1694, en raison de son caractère moralisateur. On assista en effet à cette date à une série de publications hostiles au théâtre, jugées alors trop profane par les milieux dévots. Les esprits les plus brillants prirent part aux critiques et n'épargnèrent pas l'Opéra. Bossuet soupçonna les ouvrages lyriques d'offrir "toutes les fausses tendresses,

¹⁷⁰ Cité par Maurice Lever, *Le Roman français*, p.11.

¹⁷¹ Maurice Lever, op. cit, p.23-24.

¹⁷² Maurice Lever, op. cit, p.27-28.

¹⁷³ Roger Zuber, op. cit, p.271-272.

toutes les maximes d'amour, et toutes ces douces invitations à jouir du beau temps de la jeunesse", et de ne servir ainsi "qu'à insinuer les passions les plus décevantes en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut". En 1694, Boileau publia également sa fameuse satire, dans laquelle il reprochait à l'auteur de livrets, Quinault, d'avoir sacrifié la vertu à l'amour et développé "ces lieux communs de morale lubrique que Lulli réchauffa des sons de sa musique". Dans le manuscrit sur les chanteuses de l'Opéra, des vers de Quinault sont encore décriés avec quelques autres de Benserade et de Molière. Ce sont des "parole d'impudicité" et le genre dramatique qu'elles servent est défini comme "l'art de corrompre les cœurs par des chants lascifs et par des spectacles agréables". (...) Les actrices, interprètes de ces airs dénués de moralité, tout appliquées à séduire le public, deviennent l'une des cibles favorites des dévots. En 1694, Henri Lelevel les qualifie de "misérables créatures" susceptibles d'affecter "la puissance et la majesté divine", et de "faire servir toute la nature à leurs passions". La même année, le père Charles de La Grange désapprouve "l'air plein de respect" qu'elles affectent "pour la divinité" païenne qu'elles invoquent d'habitude pendant les représentations. Dans le manuscrit qui leur est consacré, elles ne sont guère mieux traitées, considérées comme des "filles de Babylone", des "sirènes" demeurant "dans les temples de la volupté", ou encore des "basilics" capables d'empoisonner et de tuer les âmes "par les oreilles" »¹⁷⁴.

Nous voyons donc ici que ce sont tous les genres fictionnels qui sont touchés par les attaques de moralité. Le théâtre et l'opéra qui représentent sur scène des fictions mythologiques et païennes, des comédies, des « féeries » au sens large, après avoir été adulés pendant des décennies, sont désormais sévèrement jugés par les bien pensants. Leur succès auprès du public reste le même, pourtant on se doit de ne pas trop affirmer son inclination pour ces catégories littéraires.

Les auteurs de contes se targuent de purifier le genre. Ainsi Mlle Lhéritier rappelle à Mme D.G., dans une lettre, que ce type de récits est d'origine populaire, mais que le peuple s'est plu à insister sur certains aspects concrets en oubliant leur vraie valeur morale :

« Je croi, pour vous dire encore là-dessus ce que je pense, que ces Contes se sont remplis d'impuretez en passant dans la bouche du petit peuple ; (...) Si les gens du peuple sont simples, ils sont grossiers aussi : ils ne savent pas ce que c'est que bienséance. Passez legerement sur une action licencieuse et pleine de scandale, le recit qu'ils en feront ensuite sera rempli de toutes ces circonstances. On racontoit des actions criminelles pour une bonne fin, qui étoit de montrer qu'elles étoient toujours punies : mais le peuple, de qui nous les tenons, les rapporte sans aucun voile, et il les a même si bien liées au sujet ainsi dévoilées, qu'il n'en coute pas peu à présent pour raconter ces mêmes aventures et les envelopper. (...) Il faut néanmoins avouer que si ces siecles-là n'avoient pas tant de délicatesse que le nôtre, pour les expressions, ils en avoient bien plus généralement pour les actions ; puis que c'étoit les siecles de la bonne foy et de la générosité : on ne songeoit qu'à inspirer la vertu sans façon, et

¹⁷⁴ Louis Ladvocat, op. cit.

personne n'étoit blessé des termes et des manieres dont on l'exposoit. En ce temps-cy ce n'est pas de même : quand on parle de Morale, de quelque maniere qu'on le fasse on ne manque guere d'être critiqué severement »¹⁷⁵.

On conserve par ailleurs dans le romanesque, l'importance, déjà considérable chez Honoré d'Urfé et Madeleine de Scudéry, des discussions psychologiques et des débats moraux, souvent menés par les protagonistes eux-mêmes. Il est vrai que l'ensemble du roman français se dirige, dans la fin du siècle vers un certain « réalisme », avec notamment le rôle pilote qu'exerce à la rédaction des contes, *La princesse de Clèves*. C'est donc le romanesque tout entier qui essaie de se purifier par la simplicité. Cependant, nous avons remarqué que les contes empruntent à la préciosité et que les romans sont encore loin de tous égaler *La princesse de Clèves* à l'heure de la rédaction des contes.

Mlle Lhéritier, dans sa lettre à Mme D.G., défend le caractère merveilleux des contes en ce qu'ils frappent mieux l'esprit qu'un récit moral sec :

« Nos ancêtres, qui étoient ingenieux dans leur simplicité, s'apercevant que les maximes les plus sages s'impriment mal dans l'esprit, si on les luy presente toutes nuës, les habillerent, pour parler ainsi, et les firent paroître sous des ornemens. Ils les exposèrent dans de petites Histoires qu'ils inventerent, ou dans le récit de quelques evenemens qu'ils embellirent : Et comme ces recits n'avoient pour but que l'instruction des jeunes gens, et qu'il n'y a que le merveilleux qui frappe bien vivement l'imagination, ils n'en furent pas avarés ; les prodiges sont frequens dans leurs Fables. Cependant leur dessein me paroît fort bien conçu et assez heureusement executé pour le temps »¹⁷⁶.

L'artifice de narration qu'est l'encastrement des contes dans des nouvelles-cadre est un moyen de faire oublier la critique de futilité qui était accolée aux contes et de leur attribuer la reconnaissance supérieure qui était celle des nouvelles (bien que celles-ci fassent tout de même partie du romanesque donc d'un genre inférieur). Cependant

« l'image de l'auteur de contes est loin d'y être réhabilitée. L'intrigue du *Nouveau Gentilhomme Bourgeois* se déroule en Normandie, terre natale de Mme d'Aulnoy. Deux jeunes aristocrates, Virginie et Marthésie, sont de ridicules précieuses qui écrivent des contes de fées. La première est séduite par un bourgeois grotesque devenu gentilhomme, et qui se pique d'en écrire aussi. Incapable de le faire, le bourgeois finit par épouser la conteuse, sans dot, car on parvient à lui faire croire que le talent de Virginie en tient lieu. Voilà donc tout le bénéfice recueilli ici par le

¹⁷⁵ Mlle Lhéritier, op. cit, p.312-314.

¹⁷⁶ Mlle Lhéritier, op. cit, p.300-301.

personnage-auteur : être la femme d'un imbécile en permettant à sa famille de réaliser une substantielle économie... Les lecteurs contemporains ne pouvaient manquer de percevoir dans cette intrigue plusieurs allusions à la vie de Mme d'Aulnoy ! Pourquoi donc s'était-elle aussi vilement caricaturée ? D'autant plus que, par ailleurs, la nouvelle offrait une apologie des contes de fées et de leurs auteurs »¹⁷⁷.

Anne Defrance conclut ainsi :

« C'est ainsi que, dans les débats qui ont pour sujet le conte de fées, le talent des vrais auteurs est magnifié. On perçoit la volonté de réhabiliter un genre de plus en plus attaqué, quoique de plus en plus copié (ce second fait expliquant le premier). Pourtant, en confiant à de piètres personnages la propriété de ses textes ou en leur laissant le soin de les encenser, Madame d'Aulnoy, curieusement, abondait dans le sens des détracteurs du conte de fées. Comment expliquer cela sinon par la volonté de prouver avec un humoristique détachement son invulnérabilité et, prenant les devants sur la critique, de la désamorcer ?

Interrogeons-nous [...] sur ce talent littéraire que certains personnages cherchent si vainement à s'approprier. A plusieurs reprises, il est question de l'écriture des contes. On insiste alors sur leur manque de finition. Présentant le conte *Le Dauphin*, Virginie commente :

« Il ne peut être plus nouveau, (...) à la vérité il n'est pas encore corrigé »¹⁷⁸.

Rien de grave à cela puisque tout le monde en fait la louange, après la lecture... D'ailleurs on précise ailleurs que

La plupart de ces petits ouvrages étaient négligés avant d'être finis.¹⁷⁹

Écoutons l'un des amateurs de contes définir quelques règles fondamentales de leur écriture :

« Qui voudrait toujours les écrire ou les dire d'un style enflé et pompeux leur ôterait trop du caractère qui leur est propre [...]

-Il ne faut les rendre ni ampoulés ni rampants, [...] ils doivent tenir *un milieu* qui soit plus enjoué que sérieux [...] il y faut un peu de morale, et surtout *les proposer comme une bagatelle où l'auditeur a seul le droit d'y mettre le prix* »¹⁸⁰.

On comprend mieux, dès lors, pourquoi les nouvelles insistent tant sur la représentation d'un public à la fois toujours en demande et toujours comblé (provisoirement...), pourquoi aussi l'avant-propos célèbre autant la supériorité de Madame D... Quant au style dont il est question ici, lui seul est capable de conférer à ces textes quelque originalité, quelque valeur. Ne reconnaît-on pas dans la définition, qui en est ébauchée ce juste milieu qui fait l'honnête homme, l'honnête femme, pourquoi pas l'*honnête auteur*, celui qui se conformerait aux normes définies par l'esthétique classique ? Le naturel de l'écriture est un label de qualité. Or, dans ce monde inaccessible au bourgeois, qualité du style et qualité de la personne sont une

¹⁷⁷ Anne Defrance, op cit.

¹⁷⁸ Mlle Lhéritier, p.370.

¹⁷⁹ *id.*, tome III, p.526.

¹⁸⁰ *Don Gabriel Ponce de Léon*, Tome III, p.471.

même chose. Loin ici de gommer les traces de l'écriture des contes, comme c'était le cas dans le récit-cadre de Saint-Cloud, la nouvelle attire l'attention sur la matérialité d'une production sexuée :

Virginie lui donna un rouleau de papier fort griffonné, car c'étoit une dame qui l'avoit écrit.

A l'opposé de l'écriture bourgeoise, ampoulée et grotesque, l'écriture aristocratique. L'inachèvement de ses griffonnages n'exclut pas leur qualité, bien au contraire¹⁸¹ ! A l'opposé de l'écriture masculine, l'écriture de la femme auteur, aristocrate de l'écriture, en quelque sorte...»¹⁸².

A l'origine de la Querelle des Anciens et des Modernes, se situe une remise en cause générale de la prééminence de l'Antiquité. Les contes de fées sont écrits par des modernes qui revendiquent leur originalité. L'on a vu que Mme d'Aulnoy empruntait des thèmes et personnages mythologiques pour plus de crédibilité, mais ce n'est qu'un moyen pour détourner l'attention des critiques. Rappelons quelques éléments contextuels de cette querelle à laquelle les auteurs de contes participent par leurs choix stylistiques. Ce que l'on appelle la première querelle opposa de la fin des années 1660 jusqu'à la fin des années 1690, les partisans des auteurs modernes, Desmarets de Saint-Sorlin, les frères Perrault, Fontenelle, Saint-Evremond, aux partisans des auteurs anciens, Boileau, Longepierre, De Callières, Huet, Racine, La Bruyère et La Fontaine. Regardons le résumé des grandes étapes de cette querelle, réalisé par Aurélia Gaillard¹⁸³ :

« 1) La défense d'un merveilleux chrétien contre un merveilleux païen dans la préface du *Marie-Magdeleine* de Desmarets de Saint-Sorlin en 1669 ainsi que le *Discours* qui précédait la réédition de son *Clovis* en 1673 lancèrent la polémique.

2) Plusieurs textes, écrits par les frères Perrault ou par d'autres, comme les *Entretiens d'Ariste et Eugène* du Père Bouhours ou les *Nouveaux dialogues des Morts* de Fontenelle, mirent en parallèle auteurs anciens et modernes et revendiquèrent la valeur (au moins égale) des *modernes*.

3) Le 27 janvier 1687, Charles Perrault lut, au milieu de l'Académie rassemblée pour célébrer la convalescence du roi, un court poème intitulé *Le siècle de Louis Le Grand* où il fit l'éloge du Règne de Louis XIV en reléguant les mérites de l'Antiquité au second plan. C'est le début emblématique de la *Querelle* : Boileau se leva et prit à parti Perrault, étaient également présents Huet et La Fontaine.

¹⁸¹ L'imperfection de l'écriture (au sens matériel de « manière de tracer les lettres ») est ici considérée comme une marque naturellement féminine. On rejoint, à un autre niveau, l'absence de perfection formelle qui devait distinguer les aristocrates écrivant l'histoire des écrivains de métier : ces derniers appartenaient, par leur écriture-produit d'un travail, au monde bourgeois. Or, dans cette nouvelle, les contes, dit-on, sont livrés avant d'être finis. Ils sont, de plus, mal écrits : les femmes « griffonnant », écrivent moins soigneusement que les hommes (tel est du moins le présupposé qui fonde la remarque)... Autant de preuves, paradoxalement, de la qualité naturelle de leurs œuvres et de leur supériorité !

¹⁸² Anne Defrance, op. cit, p.122-123.

¹⁸³ Aurélia Gaillard, op. cit, p.82.

4) Charles Perrault poursuit alors son entreprise de justification de la modernité contre l'Antiquité en l'élargissant à tous les domaines, scientifiques et esthétiques, dans les *Parallèles des Anciens et des Modernes* qu'il publia de 1688 à 1697.

5) Les deux « partis » firent paraître plusieurs *discours* et *réponses* où ils exposèrent leurs vues respectives. Pour la défense des Modernes, Fontenelle écrivit un *Traité sur la Nature de l'Eglogue* ainsi qu'une *Digression sur les Anciens et les Modernes* ; pour celle des Anciens, Longepierre donna un *Discours sur les Anciens*, De Callières une *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, Boileau ses célèbres *Réflexions critiques sur Longin*.

6) Une lettre du Grand Arnault, datée du 5 mai 1694, peu avant sa mort qui advint en août de la même année, tenta une réconciliation entre Boileau et Perrault, celle-ci eut finalement lieu le 4 août 1694. En 1700, Boileau écrivit une lettre (publiée en 1701) à Perrault où il concéda la supériorité de la France sur Rome dans les domaines de la philosophie, de la tragédie et du roman. La première *Querelle* était close ».

Desmarets dans sa *Comparaison de la Langue et de la Poesie Françoisse avec la Grecque et la Latine* affirme :

« Bien que l'Antiquité soit vénérable, pour avoir défriché les esprits aussi bien que la terre, elle n'est pas si heureuse, ni si sçavante, ni si riche, ni si pompeuse, que les derniers temps, qui sont véritablement la vieillesse consommée, la maturité et comme l'Automne du monde, ayant les fruits, les richesses et les dépouilles de tous les siecles passés »¹⁸⁴.

Mlle Lhéritier revendique également la supériorité des Modernes sur les Anciens¹⁸⁵ dans les *nouveaux* contes :

« Je ne say pas, Madame, ce que vous pensez de ce Conte : mais il ne me paroît pas plus incroyable que beaucoup d'Histoires que nous a fait l'ancienne Grece ; et j'aime autant dire qu'il sortoit des perles et des rubis de la bouche de Blanche, pour designer les effets de l'Eloquence, que de dire qu'il sortoit des éclairs de celle de Pericles. Contes pour Contes, il me paroît que ceux de l'antiquité Gauloise valent bien à peu près ceux de l'antiquité Grecque : et les Fées ne sont pas moins en droit de faire des prodiges, que les Dieux de la Fable »¹⁸⁶,

déclare-t-elle à Mme d'Epernon dans son adresse des *Enchantements de l'éloquence*. Elle reprend de même dans la morale de *Finette* :

« Oüi, ces Contes frappent beaucoup ;
Plus que ne font les faits et du singe et du Loup ;
J'y prenois un plaisir extrême,
Tous les enfants en font de même :

¹⁸⁴ Desmarets, *La Comparaison de la Langue et de la Poesie françoise, Avec la Grecque et le Latine...*, Paris, T. Jolly, 1670, p.7.

¹⁸⁵ Sur la question, voir B. Magné, « Le chocolat et l'ambroisie-Le statut de la mythologie dans les contes de fées », in *Cahiers de Littérature du XVIIème siècle : mythes, mythologie*, n°2, Toulouse, 1980.

¹⁸⁶ Mlle Lhéritier, op. cit, p.227.

Mais ces Fables plairont jusqu'aux plus grands esprits,
Si vous voulez, belle Comtesse,
Par vos heureux talens orner de tels recits.
L'antique Gaule vous en presse :
Daignez donc mettre dans leurs jours
Les Contes ingenus, quoique remplis d'adresse,
Qu'ont inventé les Troubadours.
Le sens misterieux que leur tour enveloppe
Egale bien celui d'Esopé »¹⁸⁷.

Le récit *Serpentin vert* de Mme d'Aulnoy, et surtout la morale que l'on en tire mettent en garde contre l'absolue supériorité des modèles antiques. En effet, la lecture de l'histoire de Psyché par l'héroïne du conte n'a pas l'effet escompté :

« rassurée par tant de similitudes entre son histoire et celle de Psyché, elle croit que son invisible mari est le dieu Amour en personne, et non ce monstre serpentin qui l'a enlevée. Quelle n'est pas sa déception quand, suivant l'exemple de la Fable, elle lève sa lampe... sur un monstre répugnant ! La leçon à tirer de cette histoire,

nous dit, Anne Defrance,

pourrait bien être celle-ci : gardons-nous de suivre le modèle antique, et que la femme cherche enfin sa voie à l'écart du mythe féminin transmis par l'homme ! »¹⁸⁸.

Mme d'Aulnoy introduit de nombreuses références à la mythologie dans ces textes, un peu plus souvent que ses comparses. La plupart de ces références visaient à créer un effet de connivence entre auteur et lecteurs qui partageaient une culture commune. Cependant toutes n'étaient pas chargées de cette seule fonction. Nombreuses sont celles qui établissent la supériorité des héros du conte sur ceux de l'Antiquité. Ainsi Finette est

« trente fois plus belle que la belle Hélène ».

Mirlifiche est jugé

« plus grave qu'un sénateur romain, plus sage qu'un Caton ».

Or, quand on sait que Mirlifiche est un vieux singe ridicule, on perçoit mieux la portée du trait qui pouvait viser les défenseurs des Anciens¹⁸⁹.

Anne Defrance demande ainsi

« ne leur reprochait-on pas de trop singer, justement, les modèles antiques ? ».

Mme d'Aulnoy tente donc, par les multiples comparaisons qui élèvent la féerie sur la Fable, de célébrer le genre qu'elle pratique. Les dieux antiques interviennent

¹⁸⁷ Mlle Lhéritier, op. cit, p.297-298.

¹⁸⁸ Anne Defrance, op. cit, p.117.

¹⁸⁹ citations reprises de l'article déjà cité d'Anne Defrance, p.117.

fréquemment dans ses premiers écrits, mais ils sont vite supplantés par les fées, incarnations symboliques d'un merveilleux national que les Modernes voulaient substituer au merveilleux mythologique¹⁹⁰. Le recours à la référence mythologique permettait de contourner la censure tout en offrant une estampille culturelle à un genre dévalorisé, genre en quête d'autorité. A l'opposé, attaquer ostensiblement la culture classique, c'était se situer dans le camp des Modernes qui défendaient la cause des femmes et du conte de fées et répondre aux attentes de son public. Mme d'Aulnoy recourt également à la référence intertextuelle :

« Martafax et Lhermite, fameux rats de la contrée, et tenus pour tels par La Fontaine, auteur très véritable »¹⁹¹.

La référence directe au célèbre partisan des Anciens permet à Mme d'Aulnoy de donner à ses personnages le statut d'authenticité qu'ont ceux du fabuliste, en les installant dans le même univers diégétique. Il s'agit donc d'élever les héros de ses propres contes au même degré que ceux de la fable moderne, genre poétique à vertu morale et pédagogique dont la supériorité (notamment par rapport aux contes) était largement reconnue. Un autre moyen utilisé par Mme d'Aulnoy pour marquer la valeur de ses œuvres, est de faire référence à celles-ci parmi la référence d'autres textes célèbres, les mettant ainsi sur un pied d'égalité. Un de ses héros¹⁹² déclare donc qu'il a toute sa vie aimé le conte de *l'Oiseau bleu*.

Anne Defrance et Eric Méchoulan remarquent et analysent ainsi les rapports entre la fiction et la réalité dans les contes de fées :

« Dans un récit amoureux du début du siècle, Antoine Du Périer annonce à son lecteur que

"comme les estomacs indigests rendent une mauvaise nourriture des bonnes viandes qu'ils reçoivent ; que plusieurs seront ingrats du contentement et de l'utilité qu'[il] essaye de donner à leurs esprit, appariant des amours inventées avec le véritable discours de ce qu'[il a] veu au Canada".

Fable mythologique et vérité n'apparaissent pas comme contraires (à l'instar de l'utile et du plaisir), ils servent ensemble à la bonne éducation (nourriture). A partir du moment où l'histoire prend le pas sur l'univers de la fable, le rapport à la vérité change et tourne la fable en fiction. La revendication d'histoire véritable ne sert guère alors qu'à légitimer les séductions de la fiction. Ainsi de ces *Nouvelles de*

¹⁹⁰ nous reprenons ici à notre compte un développement d'Anne Defrance.

¹⁹¹ Mme d'Aulnoy, *La Chatte blanche*.

¹⁹² Dans *Le Pigeon et la colombe*.

l'Amérique ou Le Mercure Ameriquain, où sont contenues trois Histoires véritables arrivées de nôtre temps (Rouen, F. Vaultier, 1678), où enlèvements, trahisons, histoires d'amour jouxtent aventures de corsaire, accusations de meurtre, sauvetage de lionceaux et mort par crocodile. Avec la fable, une vérité extraordinaire ne cesse de surgir dans le quotidien ; avec la fiction la vérité de l'ordinaire fait mieux apparaître ou rechercher l'extraordinaire d'une situation. Comme le dit, en conclusion de son histoire, la narratrice du *Solitaire* :

"Voilà, Madame, l'Histoire fidelle que me raconta Madame de Freslon ; j'ay crû que vous agréeriez que je vous en fisse part, et quoique tout ce qu'elle m'a appris n'ait rien d'aussi agréable, que si c'étoit une aventure faite à plaisir ; comme tout ce qui paroît présentement sous le nom de Nouvelles, toutefois je la trouve assez extraordinaire pour mériter votre attention, quand on la regarde comme une chose véritable".

C'est ainsi que l'on peut mieux comprendre l'émergence des contes de fées à l'extrême fin du siècle : loin d'apparaître comme un coup de tonnerre dans un ciel serein, les nuages de la fiction et le vent rapide de l'immédiateté l'avaient annoncée. Dans l'ambiance de divertissements éminemment mondains, il s'agit de recomposer fictionnellement le rapport à la fable, les anciens soucis de l'exemplarité et la facture immédiate du conte oral (d'où peut-être le large usage des récits-cadres). De la même façon que les histoires intercalées déploient l'espace de l'analyse des passions et du règlement des corps chez Mademoiselle de Scudéry, les contes de fées redoublent l'extraordinaire des aventures sentimentales et le faible espoir à garder du mariage chez Mademoiselle Bernard »¹⁹³.

Platon, qui est la référence philosophique essentielle au XVII^{ème} siècle, condamne les faiseurs d'histoires parce qu'ils déforment la réalité, mais permet à certains d'en composer pour l'éducation des enfants, car

« C'est en effet principalement durant cette période que le jeune se façonne et que l'empreinte dont on souhaite le marquer peut être gravée ».

Il propose donc de

« commencer (...) par contrôler les fabricateurs d'histoires. Lorsqu'ils en fabriquent de bonnes, il faut les retenir, et celles qui ne le sont pas, il faut les rejeter. Nous exhorterons ensuite les nourrices et les mères à raconter aux enfants les histoires que nous aurons choisies et à façonner leur âme avec ces histoires, bien plus qu'elles ne modèlent leurs corps quand elles les ont entre leurs mains »¹⁹⁴.

C'est ainsi que les conteurs se proposent d'instruire leurs lecteurs par l'intermédiaire de leurs histoires. Cette prétention est un moyen de justification d'existence autant qu'une véritable intention.

¹⁹³ Defrance/ Méchoulan, op cit.

¹⁹⁴ Platon, *La République*, 377c.

3. Les prétentions de didactisme :

La Bruyère a constaté que, vers 1690, le public féminin était plus blasé que vers 1650¹⁹⁵. Moins réceptives aux hommes « d'esprit », ces lectrices donnaient dans les deux extrêmes : franche coquetterie ou dévotion outrée. Les mignardises d'un style aux accents enfantins pouvaient permettre d'atteindre ce monde difficile¹⁹⁶.

Huet déclare :

« La fin principale des romans, ou du moins celle qui le doit être et que se doivent proposer tous ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs »,

Le bon romancier devra donc leur donner de tacites conseils en leur montrant

« le dérèglement suivi de la honte et d'un succès malheureux, après avoir longtemps triomphé ; l'honnêteté au contraire et la vertu relevées glorieusement, après de longues persécutions »¹⁹⁷.

Il ne s'agit ici pas d'autre chose que de la trame de tous contes de fées, qui sont des textes de formation où le personnage, après de multiples épreuves, finit par triompher grâce à sa gentillesse (comme dans *Les Fées* de Perrault) ou son ingéniosité (comme dans *Le petit Poucet*) etc.

On sait, par ses écrits intimes et restés inédits, que la préoccupation de Perrault, vers la fin du siècle, est la spiritualité. On sait aussi qu'autour de lui le monde et la cour ont bien changé. Les formes ostentatoires de la piété sont une mode montante à la suite du mariage de Louis XIV avec Mme de Maintenon (1683). Il faut être dévot et le bon ton n'est plus d'être libertin¹⁹⁸. Mlle Lhéritier envoie *L'innocente tromperie* à Mlle Perrault, qui semble être une femme de bonne moralité, comme l'indiquent les qualificatifs et les commentaires de l'auteur :

« comme je sçay, Mademoiselle, le goût et l'attention, que vous avez pour toutes les choses, où il entre quelque esprit de morale, je vais vous dire ce conte »¹⁹⁹.

¹⁹⁵ *Caractères*, « De la mode ».

¹⁹⁶ voir Roger Zuber, op. Cit, p.285.

¹⁹⁷ Huet, cité par Roger Zuber, op. cit.

¹⁹⁸ Voir Roger Zuber, op. Cit.

¹⁹⁹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.5.

Elle écrit une lettre à Mme D.G à qui elle déclare que ses mœurs pieuses depuis toujours sont enfin à la mode du temps, et que les contes participent de cette tendance :

« Je sai, Madame, que le grand nombre de vos pieuses occupations ne vous empêche pas de vous divertir quelque fois par la lecture des ouvrages d'esprit, et que vous souhaitez d'être informée du caractère des nouveautez qu'il produit. (...) Ainsi je me fais un plaisir de vous annoncer aujourd'huy, qu'on est devenu depuis quelque temps du goût dont vous êtes. On voit de petites Histoires repandues dans le monde, dont tout le dessein est de prouver agreablement la solidité des Proverbes. (...) Car il n'y a rien de plus capable de rendre l'esprit juste et éclairé, que de le remplir de maximes sages ; (...) Des faits bizarres pour la plupart : des Proverbes épurez aux rayons du bon sens : voila pour vous d'amples sujets de réfléchir et de moraliser ! J'ay été charmée que la mode entrât si bien dans vôtre goût. (...) Je me souviens parfaitement combien vous vous étonniez qu'on ne s'avisât point de faire des Nouvelles, ou des Contes, qui roulissent sur ces maximes antiques : On y est enfin venu, et je me suis hasardée à me mettre sur les rangs. »²⁰⁰.

A Mademoiselle de Rasily, à qui elle envoie *L'avare puny*, elle énonce un principe important : la morale est toujours présente, même dans un ouvrage à l'apparence légère.

« Mais, Mademoiselle, vous allez trouver ma Muse bien badine dans cet ouvrage. Elle y est si fort sortie de son sérieux et paroît si différente de ce qu'elle est d'ordinaire, que je m'imagine, que si vos solides occupations vous laissent faire attention sur le temps où nous sommes, vous croirez qu'usant du privilege du Carnaval, elle s'est mise en masque aujourd'huy. Cependant elle n'est pas si bien déguisée qu'on ne la reconnaisse aisément en l'examinant, et on luy verra toujours cette envie de moraliser qui luy est naturelle : Il n'y a de différence que dans la manière de faire »²⁰¹.

Mlle Lhéritier remarque également que

« On est aujourd'huy dans le goût des petites nouvelles Morales, en Prose et en Vers »²⁰².

Et que cela est utile :

« Ces sortes de Fables renferment une bonne morale : Vous avez remarqué, avec beaucoup de justesse, qu'on fait parfaitement bien de les raconter aux Enfants, pour leur inspirer l'amour de la vertu ».

Elle a elle-même été éduquée de la sorte :

« Je ne sçay pas si dans cet âge on vous a parlé de Finette, mais pour moy
Cent et cent fois ma Gouvernante,

²⁰⁰ Mlle Lhéritier, op. cit, p.299-300.

²⁰¹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.116-117.

²⁰² Mlle Lhéritier, op. cit, p.118.

Au lieu de Fables d'animaux,
M'a raconté les traits moraux
De cette histoire surprenante »²⁰³.

Dès le titre du recueil Perrault annonce son projet au lecteur : il s'agit d'*Histoires ou contes du temps passé*, donc une histoire traditionnelle, *Avec des moralités*, c'est-à-dire à but didactique.

L'exemplarité :

En introduction, citons les remarques d'Anne Defrance et Eric Méchoulan :

« Toute société traditionnelle repose en bonne partie sur la valeur de l'exemple. Encore au XVII^{ème} siècle la prégnance de la rhétorique n'impose pas par hasard les vertus de l'exemplarité (on sait que le *paradeigma* constitue un des modes d'argumentation pour Aristote), et les histoires que l'on raconte tirent leurs pouvoirs de leur possible transit par la généralité. Nulle surprise donc si les récits de Cervantès, qui ont eu une influence certaine sur la production française, s'intitulent *Nouvelles exemplaires*. Les récits tragiques que l'évêque de Belley se plaît à mettre en scène valent par leur leçon explicite :

"Les bons Chirurgiens guerissent en maniant les plaies des blessez, et en tirant le sang des veines des malades. Nous les imitons en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand théâtre du monde"²⁰⁴.

C'est en ce sens que l'on peut comprendre la recherche rhétorique de l'effet et la validité des histoires brèves :

"Comme les armes courtes donnent des atteintes plus fortes que les longues, un coup de poignard n'étant pas moins dangereux que celui d'une épée, souvent il arrive que l'esprit tire plus d'utilité d'un exemple resserré dans les bornes de son sujet que d'un autre dont la narration superflue aura rendu l'attention ou languissante ou distraite"²⁰⁵ ».²⁰⁶

La structure du conte est en général assez simple et le récit est le plus souvent linéaire ; l'intrigue se construit selon le schéma narratif suivant : un monde ordonné bascule par l'introduction d'un élément perturbateur. L'objectif sera donc de retrouver l'équilibre perdu par le biais d'aventures réparatrices, dont le héros tirera

²⁰³ Mlle Lhéritier, op. cit, p.296.

²⁰⁴ Jean Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur*, (1630), Genève, Slatkine reprints, 1973.

²⁰⁵ Jean Pierre Camus, *Les Événements singuliers*, 1628, in *Nouvelles du XVII^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p.1075.

²⁰⁶ Anne Defrance et Eric Méchoulan, op. cit, p.181.

un enseignement. Ce type de structure correspond aux récits de formation, d'apprentissage. Les dénouements sont toujours heureux, les bons sont récompensés et les méchants punis ; (le mélodrame au XVIIIème siècle reprendra avec outrance ces mêmes principes). Les auteurs de contes au XVIIème suivent donc cette poétique propre au genre.

Aurélia Gaillard rappelle que

« L'*exemplum* rhétorique est généralement défini comme une parabole *historique* : il est *anti-merveilleux* par essence. Selon la définition attribuée à Cicéron au Moyen-Age, il s'agit d'un fait ou d'une parole appartenant au passé, cités par un personnage de foi. L'*exemplum* est alors utilisé dans une intention de persuasion »²⁰⁷.

Dans l'ouvrage *L'Exemplum*²⁰⁸, les auteurs donnent pour caractéristique essentielle du genre le fait de revendiquer ce qui est rapporté comme « s'étant réellement passé ou, dans le cas de l'*exemplum* animalier, comme possédant les qualités de ce qui s'est réellement passé ». La prédication au XVIIème utilisait fréquemment l'*exemplum*. Aurélia Gaillard résume ainsi l'évolution littéraire des *exempla* :

« à la différence des paraboles, les *exempla* pouvaient mêler plusieurs sources, religieuses et laïques, les *Vitae patrum* mais aussi les fables d'Esope ou de Phèdre, les récits historiques mais également les légendes et traditions folkloriques. La postérité littéraire de l'*exemplum* est dès lors à l'image de cette diversité : d'une part, le genre aboutit au contraire même du fabuleux, à la nouvelle exemplaire, d'autre part, il finit par se fondre aux autres genres fabuleux, l'apologue et le conte. L'on sait que de nombreuses fables ésopiques sont devenues des *exempla* puis des emblèmes et enfin des apologues (parfois simultanément). Mais, les *exempla* peuvent encore être considérés comme marquant "sinon le point de départ absolu, du moins un jalon remarquable dans l'évolution d'un thème de conte merveilleux" »²⁰⁹.

Tout un groupe d'éducateurs religieux, hostiles au roman et à ses passions, (Fénelon, par exemple), espéraient, par l'homéopathie des contes, rasséréner l'imagination des jeunes gens.

Fénelon arrive à la cour à la fin des années 1680, en tant que précepteur du duc de Bourgogne, l'aîné des petits-fils du roi. Cette arrivée est l'occasion d'une prise de conscience générale. Or, Fénelon éduque par la littérature. En dehors de ses

²⁰⁷ Aurélia Gaillard, op. cit, p.213.

²⁰⁸ Brémond, Le Goff et Schmitt, *L'Exemplum*, Brepols, Turnhout-Belgium, 1982, p.37.

²⁰⁹ Aurélia Gaillard, op. cit, p.215-216.

Dialogues des morts, il compose pour son illustre élève des récits et des contes.

L'un d'eux commence ainsi :

« Il y avait une fois un roi et une reine, qui n'avaient point d'enfants. Ils en étaient si fâchés, si fâchés, que personne n'a jamais été plus fâché. Enfin la reine devint grosse, et accoucha d'une fille, la plus belle qu'on ait jamais vue. Les fées vinrent à sa naissance ».

On croirait lire le début de *La Belle au bois dormant* :

« Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. (...) Enfin pourtant la Reine devint grosse, et accoucha d'une fille : on fit un beau Baptême ; on donna pour Marraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pût trouver dans le Pays (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui [fasse] un don »²¹⁰.

« Ce qui est frappant,

remarque Roger Zuber,

c'est qu'un moyen accessoire d'enseignement moral (le conte de Fénelon) ait pu devenir si vite un morceau modèle : le public était prêt ; d'avance il frétilait du désir de se conformer aux façons des gens de cour »²¹¹.

L'abbé de Choisy rédige pour la duchesse de Bourgogne des morceaux choisis d'histoire universelle, où il laisse parler une « nourrice » qui s'exprime en langage « mignard ». Cet abbé oublie la féerie des contes de fées pour n'en garder que la forme didactique.

La Préface de Perrault se targue de vouloir instruire les enfants :

« Mes fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des contes anciens »²¹².

Cette phrase est extraite de la Préface de 1694 et souligne à quel point les dénominations sont interchangeables (« conte », « fable », « histoire »)²¹³. Les œuvres de Perrault sont des fables parce qu'elles contiennent une affabulation ; mais elles sont aussi fables parce qu'elles permettent d'attirer l'attention sur les recueils du grand fabuliste, sur leur ambition pédagogique affichée et sur leur succès poétique. Ainsi Perrault reprend à son compte un terme grâce auquel La

²¹⁰ Perrault, *Contes*, p.131.

²¹¹ Roger Zuber, op. cit, p.283.

²¹² Perrault, *Contes*, p.50.

²¹³ Voir le chapitre 1.

Fontaine a connu le succès, afin d'en bénéficier également. Il explique que si *Griselidis* est bien de même nature que *L'Histoire de la Matrone d'Ephèse*, son conte lui est supérieur car, au lieu de corrompre les femmes comme le fait son modèle ancien, la morale qu'il propose les encourage à supporter leurs maris puisqu'elle

« fait voir qu'il n'y en a point de si brutal ni de si bizarre, dont la patience d'une honnête femme ne puisse venir à bout ».

La position de Perrault est claire. C'est la morale,

« chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites »²¹⁴,

qui constitue la valeur des contes et justifie leur existence. Cette position n'a en elle-même rien de surprenant. Mlle Lhéritier rapporte les propos tenus lors d'une conversation autour des contes de Perrault :

« On parla de la belle éducation, qu'il donne à ses enfants ; on dit qu'il marquent tous beaucoup d'esprit, et enfin on tomba sur les Contes naïfs, qu'un de ses jeunes Elèves a mis depuis peu sur le papier avec tant d'agrément »²¹⁵.

Mademoiselle Lhéritier semble être parmi les conteuses la plus préoccupée par l'influence des contes et leur but didactique. Elle dédie *Les enchantements de l'éloquence* à la duchesse d'Epéron et les lui présente en ces mots :

« Vous voulez donc, belle Duchesse, interrompre pour quelques momens vos occupations serieuses et sçavantes, pour écouter une de ces Fables gauloises.(...) Je sçais que les esprits aussi grands et aussi bien faits que le vôtre ne negligent rien ; qu'il trouvent dans les moindres bagatelles des sujets de réflexions importantes, que tout le monde n'est pas capable d'y découvrir »²¹⁶.

Elle se propose de lui raconter un conte qu'une Dame lui a fait lorsqu'elle était enfant pour lui

« imprimer dans l'esprit que les honnêtetez n'ont jamais fait tort à personne ».

Cette dame s'efforçait de prouver l'ancien proverbe,

« Beau parler n'écorche point langue »

et la maxime « fort sensée » :

« Doux et courtois langage

²¹⁴ Perrault, op. cit, p.51 ; p.50.

²¹⁵ Mlle Lhéritier, *Œuvres meslées*, p.4.

²¹⁶ Mlle Lhéritier, id, p.163-164.

Vaux mieux que riche heritage »,
par une
« Histoire tres-merveilleuse »²¹⁷.

Dans sa dédicace de *L'adroite princesse* à Mme de Murat, Mlle Lhéritier se demande si elle va réussir à divertir son amie. Cependant, en illustrant deux proverbes, elle

« ne cherche que quelque moralité. Mon Historiette en fournit assez, et par là elle pourra vous être agréable. »²¹⁸.

Le divertissement et le plaisir du récit passent donc, selon les propos de l'auteur, par la vertu morale du texte.

Teresa Di Scanno consacre à cet auteur un chapitre intitulé « Mlle Lhéritier ou le moralisme savant »²¹⁹. Elle cite un passage des « Caprices du destin » dans lequel elle montre le but qu'elle s'est proposé :

« Dans les diverses peintures qui sont dans ces Historiettes, on a tâché d'offrir aux jeunes esprits des tableaux qui puissent les instruire en les divertissant. C'est un des principaux objets qu'on doit se proposer dans ces sortes d'ouvrages, d'y peindre si vivement les charmes brillants de la vertu, et les affreuses noirceurs du vice ».

Elle énonce ainsi comment les auteurs doivent écrire pour mieux toucher et éduquer :

« Pour le caractère d'Artaut, vous voyez bien qu'il faut qu'il soit un peu outré pour interesser le Lecteur. S'il voyait la peinture d'un homme qui ne fût que médiocrement Avare et point vicieux, il se feroit plutôt une sorte de peine qu'un plaisir de le voir si severement puny : Au lieu que le portrait qu'on fait de cet indigne Avare l'ayant fait haïr, le Lecteur est réjoui de le voir traité comme il mérite »²²⁰.

L'abbé de Bellegarde, après avoir dénoncé les mensonges contenus dans les romans qui trompent les lecteurs sur la vie réelle, remarque que ceux-ci ne sont finalement pas si inutiles puisqu'

« On trouve quelque fois dans ces sortes de Livres, et des maximes d'une haute vertu, soutenues par des exemples, qui ne manquent jamais de faire quelque impression sur l'esprit des Lecteurs »²²¹.

²¹⁷ Mlle Lhéritier, id, p.165.

²¹⁸ Mlle Lhéritier, id, p.230.

²¹⁹ Teresa Di Scanno, *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Naples, Liguori, 1975.

²²⁰ Mlle Lhéritier, op. cit, p.119.

²²¹ Abbé de Bellegarde, op. cit, p.65.

La condamnation n'est donc pas sans appel : il y a une fin possible pour les ouvrages de fiction auxquels les contes appartiennent.

Les auteurs de contes estiment également que les lecteurs seront plus galants après avoir lu leurs ouvrages qu'avant. L'étude présente a déjà montré combien les contes font référence au monde des écrivains et de leurs contemporains²²². C'est ainsi qu'à travers leurs écrits, les mondains réalisent des leçons de bon goût et d'éloquence à mettre en pratique en société.

Dans *Riquet*, le public peut trouver des considérations sur l'esprit, des vérités sur le brillant de la conversation et la tendresse du cœur, qui leur sont déjà familières.²²³

Raynal constate ainsi :

Au XVII^e siècle, les héros de romans sont encore et plus que jamais des modèles de bravoure et de bienséance. C'est pourquoi « dans le roman, les beautés d'une belle vie y sont déduite et rapportées avec tout le soin d'un auteur. Les défauts ordinaires sont réparées, les bassesses des désirs sont relevées, les impuretés en sont bannies et tout ce que la belle âme peut désirer et penser de beau devient l'objet de celui qui écrit et de celui qui lit... on ne laisse rien de grand et de beau à désirer à la curiosité du lecteur ».(...) Aussi faut-il bien se garder de voir dans les romans du temps, surtout dans ceux de Mlle de Scudéry, un tableau digne de foi de la société contemporaine. Ils n'en indiquent que des tendances. Ils sont des manuels de mœurs idéales et d'éducation. [Elle déclare aux hommes de son temps :] Apprenez en mes ouvrages l'art de la galanterie, des compliments, des jeux d'esprit, des petits vers, des billets doux, de tous ces jolis riens qui sont de l'honnête homme... » Et cette institutrice de la société polie, comme on l'appelait, multipliait, particulièrement, les conversations élégantes et subtiles, joie et modèle des salons, « ces délectables et tout à fait instructives conversations qui font qu'on ne saurait quitter la lecture de ce bel ouvrage », déclarait du *Cyrus* la Princesse Aurélie »²²⁴.

Moralités :

C'est à la tradition de la fable et non à la tradition du conte que renvoie le terme « moralité », nous rappelle Roger Zuber. Perrault y attache beaucoup d'importance comme le souligne la présence même du mot dans son ouvrage : il l'exhibe dans le titre du recueil de 1697 : *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*. Il le répète et même le redouble à la fin de chacun des récits. Aucun

²²² Voir le chapitre 2.

²²³ Voir à ce sujet Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, cité par Roger Zuber, op. cit.

²²⁴ Raynal, op. cit.

autre conteur de ses contemporains n'a attaché autant d'importance à ce mot. Roger Zuber affirme que La Fontaine et Perrault ne sont pas d'accord sur le sens du mot :

« Pour La Fontaine, est « moral » ce qui correspond aux mœurs (mores), et donc toute observation portant sur n'importe quelle conduite, à condition qu'elle soit bien observée : la langue universitaire parle, à juste titre, de « *moraliste* classique ». Pour Perrault, le « moral » se définit par la vertu : il veut se tenir tout près de la morale enseignée aux enfants, des préceptes de leur éducation familiale et religieuse. Telle est du moins sa revendication officielle. (...) Avec, peut-être, un petit côté cafard, et grâce à l'actualité de la grande Querelle, se dessine la croisade du moral Perrault : pourfendre l'immoralité, celle des écrivains grecs (Lucien) et latins (Apulée), qui a l'avantage d'être bien visible ; pourfendre aussi l'immoralité, moins visible celle-ci, du confrère déclinant et donner des gages aux belles âmes que tracassait le soin du salut de La Fontaine. D'où la phrase assassine du dernier paragraphe :

"J'aurais pu rendre mes contes plus agréables en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer ; mais le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance"

(...) Le refus des « choses un peu libres », l'accusation d'avoir « blessé » la pudeur - c'est le rappel brutal du fait que le poète des *Fables* était aussi l'empoisonneur des *Contes*, c'est le concentré des reproches adressés par les rigoristes à la pensée audacieuse, à l'âme trop libertine de Jean de La Fontaine.»²²⁵.

La « moralité » semble avoir sa poétique propre ; en effet, elle est la plupart du temps en vers et située à la fin du texte de façon détachée. Donc comment s'intègre-t-elle au récit ? Il est intéressant de noter la présence de la préposition « avec » dans le titre de Perrault, ainsi que la majuscule au terme « moralité » : « Histoires ou contes du temps passé *avec* des *Moralités* »²²⁶. La place de la moralité en fin de conte semble lui procurer la fonction de conclusion, de clôture du texte. Elle est en quelque sorte sa justification, comme semble vouloir nous l'affirmer Perrault et certains conteurs.

Quelques textes marquent cependant une certaine souplesse envers l'attribution de la place de la moralité. Dans *L'adroite princesse ou les Aventures de Finette*, Mlle Lhéritier apprend à son interlocutrice, Mme de Murat, la fin de son histoire avant même de la lui conter :

²²⁵ Roger Zuber, op. cit, p.277-278.

²²⁶ C'est nous qui soulignons.

« Vous y verrez comment nos Ayeux savoient insinuer qu'on tombe dans mille désordres, quand on se plaît à ne rien faire, ou pour parler comme eux, qu'*oisiveté est mère de tous les vices* ; et vous aimerez sans doute, leur manière de persuader qu'il faut être toujours sur ses gardes : vous voyez bien que je veux dire que *Défiance est mère de seureté* »²²⁷.

Suivent plusieurs strophes versifiées développant ces deux proverbes. Mlle Lhéritier s'exclame tout à coup en se rendant compte qu'elle s'est laissée emportée :

« Mais je n'y songe pas, Madame ! J'ay fait des Vers ! Au lieu de m'en tenir au goût de Monsieur Jourdain, j'ay rimé sur le ton de Quinault ! »²²⁸.

Cette moralité, placée en tête du conte, n'empêche cependant pas la présence d'une forme en vers à la fin du récit qui lui est syntaxiquement relié :

« Je ne sçais pas si dans cet âge on vous a parlé de Finette, mais pour moy
Cent et cent fois ma Gouvernante,
Au lieu de Fables d'animaux,
M'a raconté les traits moraux de cette Histoire surprenante... ».

Alors que la moralité a déjà été tirée au début du conte et qu'elle est reprise en fin de texte, comme nous venons de le voir, il est intéressant de remarquer encore la présence d'un commentaire en prose moralisant :

« Cependant si Finette n'eût pas toujours été bien persuadé que *défiance est mère de seureté*, elle eût été tuée, et la mort eût été cause de celle de Bel-à-voir ; et puis après on aurait raisonné à loisir sur la bizarerie des sentimens de ce Prince. Vive la prudence et la présence d'esprit ! elles preservent ces deux Epoux de malheurs bien funestes, pour les relever à un destin le plus doux du monde. Ils eurent toujours l'un pour l'autre une tendresse extrême, et passerent une longue suite de beaux jours dans une gloire et dans une félicité qu'on auroit peine à bien décrire »²²⁹.

Une autre variation dans la place de la moralité se trouve chez Mme d'Aulnoy. Dans *Serpentin vert*, au milieu du récit, alors que l'héroïne est résolue à voir son mari malgré ses interdictions, l'auteur intervient et s'écrie :

« Ah ! curiosité fatale, dont mille affreux exemples ne peuvent nous corriger, que tu vas coûter cher à cette malheureuse princesse ! Elle aurait eu bien du regret de ne pas imiter sa devancière Psyché »²³⁰.

Ces sortes de « doublets » dans les moralités semblent vouloir marquer avec insistance le caractère probe et vertueux des contes. Tant d'efforts pour se justifier

²²⁷ Mlle Lhéritier, *Œuvres meslées*, p.230, 231.

²²⁸ Mlle Lhéritier, op. cit, p.232.

²²⁹ Mlle Lhéritier, op. cit, p.294.

²³⁰ Mme d'Aulnoy, *Serpentin vert*.

soulignent combien l'entreprise n'est pas assurée de réussite, ni d'assentiment. Ainsi, au Provincial des *Entretiens sur les contes de fées* de l'abbé de Villiers²³¹, qui fait remarquer que les contes finissent,

« par quelque maxime ou quelque sentence »

le Parisien demande s'il a

« toujours trouvé beaucoup de rapport entre les maximes et les Contes qui y aboutissent ».

Le premier avoue qu'il a trouvé ces contes

« si longs et si remplis de tant d'aventures, qui avoient entre elles si peu de rapport »

qu'il n'a pas

« trop examiné si elles en avoient toutes avec la moralité qu'on en a tirée ».

le Parisien assure :

« Vous auriez eu beau vous y appliquer, vous n'auriez jamais trouvé ce rapport aussi juste et aussi naturel qu'il doit être »²³².

Les *Contes* de La Fontaine ont subi toute une contestation sur leur peu de vertu qui les ont disqualifiés au regard du lecteur « honnête ». Ces aventures galantes et épicées n'avaient en effet jamais prétendu être édifiantes. A l'époque et trente ans après leur publication elles choquent le public de plus en plus prude. Tout le monde connaissaient les « contes de ma mère l'Oie », même les lettrés et savants. Mais ceux-ci les considéraient comme des objets du dernier « rang »²³³. L'idée d'aller les chercher dans les familles pour en faire des objets littéraires pouvait passer pour une révolution. Les Fables en avait déjà opérée une, mais moindre : elles relèvent d'une tradition ancestrale de l'apologue : les écrivains depuis toujours avaient composé des écrits pour l'enseignement en mettant en scène des animaux²³⁴.

L'abbé de Choisy déclare à propos de la vogue des contes :

« De bonnes âmes crurent devoir s'opposer à un goût bizarre capable de gêner de jeunes esprits qui reçoivent aisément les premières impressions. Ils s'assemblèrent

²³¹ Abbé de Villiers, op. cit.

²³² Abbé de Villiers, id, p. 88.

²³³ Voir à ce sujet Boileau, *Dissertation sur Joconde, Œuvres complètes*, éd. F. Escal, p.311.

²³⁴ Voir à ce sujet l'édition de Marc Fumaroli.

et conclurent que, pour exterminer les fées, il fallait donner au public quelque chose de meilleur »²³⁵.

La position de Choisy est beaucoup plus nuancée que les foudres de l'abbé de Villiers. Auteur lui-même de *l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, paru en 1695 et 1696 dans le *Mercure galant*, et avec des mœurs étranges (il aimait à se vêtir en femme), cet ecclésiastique n'ignorait pas de quoi il parlait : il avait en effet recommandé aux lecteurs du *Mercure* les *Contes* de Perrault qu'il aimait bien. C'est ainsi que ses propos envers les contes montrent qu'ils ne sont pas un si grand danger que l'on veut faire croire. Cependant la morale et la probité sont à la fin du siècle des enjeux essentiels. Beaucoup d'ouvrages paraissent pour en louer les bienfaits, tant dans la vie courante que dans les Belles Lettres. C'est ainsi que dans sa *Rhétorique Française*, René Bary rédige un passage sur la vertu :

« Des vertus.

On peut louer la vertu en général, on peut s'étendre sur la difficulté de son établissement, et sur la facilité de ses opérations.

On peut discourir encore, sur la paix qu'elle engendre, sur les joyes qu'elle donne, et sur les biens qu'elle procure.

On peut dire enfin quelque chose des respects qu'elle inspire, des honneurs qu'elle reçoit, et des excitations qu'elle produit »²³⁶.

Mlle Lhéritier affirme quant à elle, dans toutes les dédicaces de ses contes, qu'ils existent pour illustrer une maxime, un précepte moral ; c'est ainsi que cette étude a déjà montré combien les contes pouvaient être parcourus par des vers et formules de toutes sortes et donc par des maximes. Dans ses *Nouvelles*, Segrais n'oublie pas également de problématiser les sentiments et actions de ses héros en glissant ici et là des réflexions génériques, détachées syntaxiquement du contexte narratif. Ainsi, un exemple parmi d'autres, dans *Eugénie* :

« il croyait que sa foi peut-être s'engageait sans que son cœur y fît de réflexion.

L'espérance est si charmant qu'on ne s'en peut défendre.

Sans que cet étranger souhaitât avoir de l'espérance et sans qu'il eût aucun sujet d'en concevoir de la modeste retenue d'un objet aussi vertueux que charmant, il se laissait flatter à des opinions bien injustes »²³⁷.

²³⁵ Abbé de Choisy, op. cit.

²³⁶ René Bary, *Rhétorique Française*, Paris, P. Le Petit, 1653.

²³⁷ Segrais, op. cit, p39.

Pourtant Geneviève Patard remarque que :

« Il est des auteurs comme le Chevalier de Mailly, que ce souci d'instruction morale n'effleure pas. Son recueil, intitulé *Les illustres fées*, ne comporte aucune moralité, les contes se terminent simplement par l'évocation du bonheur des héros. L'épître de l'auteur aux Dames nous révèle assez cette légèreté galante qui le caractérise :

"Voici de nouveaux Contes que je me donne l'honneur de vous dédier. Je n'aurais jamais pris cette liberté, si je n'étais persuadé de la beauté de l'ouvrage. Vous trouverez mille agréments que vous n'avez pas encore vus dans aucun Livre de ce caractère. La Puissance des Fées y paraît avec éclat, rien n'y est contraint et tout y est conduit avec beaucoup d'esprit. La pureté du style y répond à la délicatesse des pensées, et à la grandeur des événements. Mais je ne songe pas, Mesdames, que je vous entretiens des charmes de ce livre au lieu de vous parler du pouvoir de vos appas".

A travers tous ces témoignages, il semble qu'on puisse discerner une évolution de la finalité du conte au cours de la décennie. Il s'établit en effet un nouveau rapport entre l'écrivain et son œuvre, comme en témoignent ces propos échangés au cours d'une conversation que Madame de Murat nous rapporte dans son *Voyage de campagne* :

"Il faut convenir que quand ces sortes d'ouvrages sont conduits avec l'ordre que l'art y met ; que les passions y sont tendres, et que l'imagination s'y joue d'un air brillant et délicat ; il faut, dis-je convenir que les heures passent comme des moments dans cette douce occupation : et qu'à peine le temps serait-il plus court avec un Amant aimé".

On mesure alors toute l'influence du contexte social de la mondanité sur le genre du conte »²³⁸.

Par ailleurs, les moralités des contes se retournent parfois contre l'idée d'un modèle à suivre, ainsi dans *Serpentin vert*, Mme d'Aulnoy affirme que l'exemplarité ne sert pas toujours à ceux qui regardent les malheurs des autres :

« Prenons-en à témoin la première mortelle ;
Sur elle on nous a peint et Pandore et Psyché (...)
Laidronnette, qui veut connaître Serpentin,
Epreuve un semblable destin ;
L'exemple de Psyché ne peut la rendre sage ;
Hélas ! de leurs malheurs passés,
La plupart des mortels curieux, insensés,
*N'en fait pas un meilleur usage »*²³⁹.

²³⁸ Geneviève Patard, *La poétique du conte entre 1690 et 1700 en France*, Mémoire de DEA de Lettres Modernes, sous la direction de Philippe Sellier, Paris Sorbonne, 1994.

²³⁹ Mme d'Aulnoy, *Serpentin vert*.

Cette affirmation péremptoire abolie la vertu pédagogique de la fable et du conte :

« si les humains ne peuvent pas même tirer leçon de leur propre expérience, comment, *a fortiori*, compter sur l'effet de modèles plus distants des lecteurs, dans l'espace et le temps ? »²⁴⁰.

D'autre part, la lecture de ce texte suggère un emploi subversif de la littérature. Au lieu d'enseigner à contrôler ses désirs la littérature peut-elle donc encourager à y céder ? Non seulement la connaissance des problèmes de Psyché n'a pas aidé Laidronnette, mais elle lui a donné des idées ! Avant de lire l'histoire de Psyché, elle ne pensait même pas à inviter sa famille à venir la voir ; or c'est cette visite qui va déclencher toute la série d'actions qui a plongé la jeune fille dans une situation catastrophique. Elle n'était pas tourmentée par le désir de voir son mari, celui-ci lui ayant expliqué qu'il était la victime d'une méchante fée et qu'elle ne pourrait pas le voir au grand jour pendant deux ans, elle avait accepté la situation et se montrait assez satisfaite de son sort. Cette lecture a fait naître des désirs qu'elle n'a eu de cesse de satisfaire. Au lieu de lui enseigner la voie de la raison, le conte ancien lui a donné une violente envie de se laisser aller à ses désirs, c'est-à-dire à suivre le chemin de la désobéissance. Cela pourrait suggérer que les contes de fées seraient moralement aussi dangereux que les romans de la même époque étaient soupçonnés et accusés de l'être !

Catherine Marin remarque que la conclusion de certains contes, féminins en particulier, offre des exemples de prises de positions ambiguës ou ambivalentes par rapport à la morale traditionnelle :

« Le fait qu'ils [les contes] se terminent souvent par un mariage semble au premier abord aller dans le sens du respect de la tradition. Les héroïnes de *La Chatte blanche* ou de *Finette Cendron* épousent leur prince charmant. Après avoir mis en valeur la force de caractère, la débrouillardise, l'indépendance des jeunes filles, l'auteur a-t-il finalement opté pour une clôture stéréotype qui suggère une résolution heureuse de tous les problèmes dans le mariage ? Une lecture attentive révèle la présence d'éléments qui minent ce dénouement en apparence conforme à la tradition. *L'heureuse peine* de Mme de Murat finit par un mariage :

" La noce se fit avec toute la magnificence que l'on doit attendre des Fées et des Rois ".

²⁴⁰ Anne Defrance, op cit.

cependant le narrateur ajoute :

" mais quelque heureux que ce jour dût être, je n'en ferai point la description ; car quoique se promette l'Amour heureux, une Nôce est presque toujours une triste Fête ".

Un autre conte, *Le palais de la vengeance* offre une conclusion pour le moins aussi troublante. Deux amants réussissent à surmonter tous les obstacles qui s'opposaient à leur amour et se retrouvent enfin dans un palais magnifique. C'est pourtant cette même vie commune tant désirée qui fera leur malheur, malgré leur amour réciproque ne pouvant vaincre la constance des amoureux, Pagan a en effet manigancé une vengeance fort subtile. Il les condamne à se voir toujours, persuadé que leur idylle ne résistera pas à une telle contrainte. Effectivement, au bout de quelques années, le paradis devient enfer :

"Pagan leur fit trouver le secret malheureux de s'ennuyer du bonheur même ".

Ces deux contes suggèrent que, même s'il est basé sur un amour sincère et réciproque, le mariage n'apporte pas une solution durable à la question du bonheur personnel »²⁴¹.

Plusieurs contes féminins remettent clairement la morale en question. Jacques Barchilon déclare à propos de la morale de *L'enchanteur* de Mlle de La force, que ce

« n'est rien d'autre qu'une apologie de l'adultère »²⁴².

En effet, elle affirme à la fin de son récit :

« Par différens chemins on arrive au bonheur,
Le vice nous y mène aussi bien que l'honneur »²⁴³.

La morale de *Persinette* du même auteur, encourage les amants à se choisir librement sans tenir compte des interdictions parentales : si leur amour est assez fort, ils surmonteront tous les obstacles :

« Tendres amants apprenez par ceux-cy,
Qu'il est avantageux d'être toujours fidèles,
Les peines, les travaux, le plus cuisant soucy,
Tout enfin se trouve adoucy,
Quand les ardeurs sont mutuelles :
On brave la fortune, on surmonte le sort,
Tant que deux amants sont d'accord »²⁴⁴.

²⁴¹ Catherine Marin, *Les contes de fées de la fin du XVIIème siècle et la problématique de la morale*, source internet.

²⁴² Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux de 1690 à 1790, Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975.

²⁴³ Mlle de La Force, *Les contes des contes*.

²⁴⁴ Mlle de La Force, op. cit.

Persinette a désobéi à la fée qui l'élevait. Elle a eu des relations sexuelles avec un chevalier dont elle est tombée amoureuse. Lorsque la fée découvre que la jeune fille est enceinte, elle la punit sévèrement en l'abandonnant

« au bord de la mer dans un endroit très solitaire ».

La pénitente donne naissance à des jumeaux et pleure son infortune. La fée condamne le jeune prince à errer à la recherche de sa bien-aimée. Cependant, comme la morale l'indique, ce sont les deux amoureux qui finissent par triompher ; ils se retrouvent et sont pardonnés par la fée. A propos du prince, le narrateur affirme que

« rien au monde ne fut comparable à la félicité dans laquelle il vécut avec sa parfaite épouse ».

Selon ce conte, on peut donc perdre sa virginité et même avoir des enfants dans une relation non reconnue par la famille et la société et rester « parfaite ».

Conclusion : plaisir et apprentissage.

Raynal constate que :

« Le roman n'est pas seulement un brillant poème destiné à charmer les tendres imaginations des femmes. Il unit l'utile à l'agréable. « C'est là, dit avec enthousiasme le Philiris du *Berger extravagant*, grand amateur et défenseur du genre, c'est là que l'on peut trouver du plaisir et du profit tout ensemble ». Et le précepteur du Roman comique l'affirme hautement : « Tout en divertissant, les romans instruisent ». Ce sont de vrais manuels de morale et de savoir-vivre, un code des vertus chevaleresques et des manières du bon ton, un bréviaire des honnêtes gens où ils pourront l'art de magnifiquement se battre et l'art d'esquisement aimer. Dès longtemps, il en était ainsi. La reine Catherine de Médicis recommandait à Charles IX de lire avec soin *Perceforest*, estimant que ce roman était le meilleur livre qu'on pût choisir pour former les manières d'un jeune roi.

"Penser ne faut que l'histoire soit vaine
De l'Amadis. Elle est vraie et certaine
Car sens moral de grande invention
Gît sous la lettre en belle fiction".

Ainsi s'exprime Michel Sevin, à la fin du VIIème livre de *l'Amadis*. Aussi *l'Amadis*, au dire de la Noue, serait-il de « pédagogues à beaucoup de personnes ». on publia même un « Trésor de tous les livres de *l'Amadis de Gaule* » contenant les harangues, épîtres, concions, lettres missives, demandes, réponses, répliques,

cartels, complaints et autres choses plus excellentes encore pour instruire la noblesse française à l'éloquence, vertu, grâce et générosité »²⁴⁵.

La plupart des auteurs classiques soulignent le double but de leur entreprise : plaire et instruire. La Fontaine, par exemple, met en valeur l'enseignement contenu dans ses fables. Dans sa dédicace adressée à Monseigneur le Dauphin, il explique :

« L'apparence en est puérile, je le confesse ; mais ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes ».

Il qualifie les fables d'Esopé qu'il a adaptées, d'inventions à la fois utiles et agréables, et selon lui,

« que peut-on souhaiter davantage que ces deux points ? »

Perrault affirme pour sa part, en ce qui concerne ses contes, que les gens de bon goût :

« ont été bien aise de remarquer que ces bagatelles, n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble »²⁴⁶.

Il semble que les conteuses de la même époque partagent ce même souci de moralité et d'utilité. Elles ont d'ailleurs conservé, à quelques exceptions près, la formule traditionnelle du texte suivi d'une morale explicite en vers (voir supra). Cependant elles ont moins insisté sur la dimension morale et plus sur celle du divertissement. Un des personnages de *Ponce de Leon*, de Mme d'Aulnoy, prétend avoir connu

« des personnes de fort bon goût, qui en faisaient quelquefois leur amusement favori ».

Au cours de la même discussion, un autre personnage, Mélanie, précise que

« les contes doivent être plus enjoués que sérieux, qu'il y faut un peu de morale, et sur tout les proposer comme des bagatelles ».

La préoccupation morale passe au deuxième plan, et vient après la fonction ludique du conte. Mais la valeur de ces contes de fées dépasse celle du simple divertissement. Mlle Lhéritier affirme par ailleurs :

²⁴⁵ Raynal, op. cit.

²⁴⁶ Perrault, op. cit, p.49.

« pourveu qu'on instruisse en divertissant il n'importe pas sur quel ton on le fasse »²⁴⁷.

Elle déclare d'ailleurs dans sa lettre à Mme D.G :

« On écrit pour s'instruire et pour se divertir ; on écrit aussi pour instruire et pour divertir ses amis. Voila d'ordinaire le but qu'on se propose ; quand on y est arrivé, on ne doit pas s'embarrasser du reste. Qu'importe que des gens sans gout, soient peu contens d'ouvrages qui n'ont pas été faits pour eux. Ils n'ont pas le talent d'en profiter, encore moins celui d'en faire de pareils : il ne leur faut donc pas envier le plaisir de critiquer, bien, ou mal ; c'est le seul endroit par où ils prétendent se faire distinguer »²⁴⁸.

L'abbé de Bellegarde concède quelque utilité au genre romanesque dans sa fonction ludique :

« Enfin comme l'esprit humain ne peut pas toujours être attaché à des occupations sérieuses, je crois que l'on peut, en quelque manière, permettre aux honnêtes gens, la lecture de ces Fables, pour se délasser, pourvu qu'ils ne les lisent, que par amusement, et non pas avec une avidité, qui leur fasse négliger tout le reste. A le bien prendre, on pourrait retirer la même utilité de la lecture des Romans, que de la Tragédie »²⁴⁹.

La critique de Pierre de Villiers avait donc bien raison d'attirer l'attention sur le manque de rapport entre les contes des auteurs femmes et la morale explicite de ceux-ci, comme l'étude a essayé de le montrer à la fin de ce chapitre²⁵⁰. Selon lui, les conteuses écrivaient mal et ne prenaient pas leur métier d'écrivain au sérieux. En fait, une lecture attentive des mêmes contes permet d'écarter ces critiques en éclairant le mérite des contes qui se situe à un autre niveau. Les conteuses ont volontairement placé leurs contes dans un contexte ludique en insistant d'abord sur leur valeur de divertissement. D'autre part si ces contes contiennent des éléments instructifs, il ne s'agit pas, pour un certain nombre d'entre eux, d'une instruction allant dans le sens de la morale traditionnelle puisqu'ils proposaient au contraire, plus ou moins implicitement, des alternatives à une telle morale. La lecture de ces contes pouvait conduire au développement d'un sens critique, à la libération de la tutelle parentale contrairement à ceux de Perrault qui prênaient l'obéissance totale et la soumission devant l'autorité.

²⁴⁷ Mlle Lhéritier, op. cit, p.117-118.

²⁴⁸ Mlle Lhéritier, op. cit, p.315.

²⁴⁹ Abbé de Bellegarde, op. cit, p.66.

²⁵⁰ Voir Chapitre 3, paragraphe : Moralités.

Conclusion

La rhétorique du conte de fées littéraire au XVII^{ème} siècle est fortement attachée à son contexte mondain. Les auteurs et les lecteurs appartiennent au même milieu social et possèdent les mêmes références culturelles. C'est ainsi que le goût prononcé pour ce petit genre a pu être aussi fort dans les deux dernières décennies du siècle. C'est pourquoi la rhétorique du conte est intimement liée à son contexte de création. L'environnement culturel commun des auteurs, le goût du spectacle et de la féerie ambiants depuis l'époque des fêtes de Versailles orientent l'écriture littéraire en la nourrissant de tous ces éléments festifs. Le réel des mondains est contaminé par le féérique, il est donc normal que leurs ouvrages soient également investis par cette ambiance quasi magique. L'art du conte relève du jeu autant que de la littérature : il s'agit de rivaliser d'éloquence dans un moment de partage et de connivence.

C'est pourquoi également, la rhétorique de tous les contes parus dans cette période est sensiblement la même. Elle rejoint pour une grande part la rhétorique romanesque pratiquée depuis les grands romans précieux. Elle puise dans ceux-ci des traits de caractères et des tours littéraires pour tisser sa propre matière. Les hyperboles, la galanterie, l'exagération générale caractérisent ces textes. Cependant le conte ne se contente pas de s'inspirer du roman, il prend dans la poésie et l'opéra, voire le théâtre, des éléments hétéroclites qui font alors de ce genre un ensemble quelque peu disparate. Mais cette disparité est revendiquée et assumée par les auteurs. Les portraits, les poèmes et chansons forment des « morceaux d'éloquence » qui soulignent et agrémentent le cours de la narration. La variété est le maître mot de l'usage rhétorique : il faut agrémenter son récit afin de surprendre son lecteur ne pas le lasser. La pratique de la « galerie » rend compte de cette esthétique de la variété : la promenade physique et la promenade littéraire se rejoignent dans le conte en un parcours qui s'attarde sur les éléments qu'il rencontre

et permet ainsi autant de digressions que les auditeurs voudront bien écouter. Cette pratique est de l'ordre du « caprice » et souligne combien le plaisir de l'éloquence est essentiel dans l'art de conter.

Cependant ce rapprochement avec le roman nuit quelque peu à la réputation du conte déjà fortement affaibli. Il subit donc les mêmes critiques d'immoralité et d'illusion qui sont proférées envers le roman. Les auteurs de contes se défendent contre ses attaques par les avertissements et les moralités qui bornent leurs textes. Mais cette défense est bien faible car elle est dénoncée par les écrits et les affirmations des auteurs mêmes qui revendiquent avant tout le plaisir, et non la morale, comme fin.

Le corpus défini dans le Chapitre 1 est encore à défricher ; la présente étude n'a retenue pour ses exemples que des textes emblématiques à chaque « cas rhétorique » analysé. Il faut bien entendu systématiser ces remarques sur l'ensemble de ce corpus afin de tirer des conclusions réellement pertinentes pour caractériser la rhétorique du genre à la fin du XVII^{ème} siècle. Ce que nous appelons « cas rhétorique » (les ornements, les pièces d'éloquence, les emprunts) n'ont pu également être exhaustifs dans le cadre de ce travail. Il serait donc intéressant de poursuivre ces pistes de recherches afin de tirer des conclusions et des statistiques permettant d'établir la rhétorique spécifique du conte de fées dans cet aspect qui nous semble essentiel de la variété.

Bibliographie

PREMIERE SECTION :

Les textes fondateurs de la rhétorique classique

Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

-*La Rhétorique*, traduction de C.-E. Ruelle (1882) revue par P. Vanhemelryck, introduction de Michel Meyer, commentaires de B. Timmermans, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

DEUXIEME SECTION :

Ouvrages du XVIIème siècle

CORPUS ETUDIE :

Textes de références :

Charles-Joseph de Mayer, *Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux, Ornés de figures*, 41 volumes, Amsterdam et Paris, 1785-1786.

Nouveau cabinet des fées, 18 volumes, Genève, Slatkine reprints, 1978.

Mlle Lhéritier, *Œuvres meslées contenant L'innocente tromperie, L'avare puny, Les Enchantements de l'éloquence, Les aventures de Finettes, Nouvelles et autres ouvrages en vers et en prose*, Paris, Guignard, 1696.

Editions modernes utilisées :

Charles Perrault, *Contes*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard Folio classique, 1981.

La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, édition critique de Michel Jeanneret, Paris, Le livre de poche classique, 1991.

Le cabinet des fées, tome I, volumes 1-2-3, édition sous la direction d'Elisabeth Lemirre, Picquier poche, 1988, réédité en 1994.

La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, Paris, Garnier Flammarion, 1980.

Dictionnaires :

Furetière, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois...*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

Académie Française, *Dictionnaire*, Paris, J. B. Coignard et Vve, 1694.

Le Dictionnaire royal, augmenté de nouveau et enrichi d'un grand nombre d'expressions élégantes..., composé par le Père François Pomey, de la compagnie de Jésus, Lyon, A. et H. Molin, 1691.

Autres ouvrages :

Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, Collombat, 1699.

Segrais, *Les Nouvelles Françaises, ou les divertissements de la princesse Aurélie*, édition de Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992.

Pierre-Daniel Huet, *Lettre-traité de l'origine des romans*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1678.

Abbé de Bellegarde, *Lettres curieuses de Littérature et de Morale*, Amsterdam, 2^{ème} édition 1707.

René Bary, *La Rhétorique française où l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions et les Figures...*, Paris, P. Le Petit, 1653.

Louis Ladvocat, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos*, Paris, Cicéro, réédition de 1993.

Chevalier de Méré, *Œuvres complètes*, tome 2 (Des agréments - de l'esprit - de la conversation), édition F. Roches, Paris, 1930.

Mme de Sévigné, *Correspondance*, Paris, Gallimard « La Pléiade ».

TROISIEME SECTION :

Etudes modernes

Articles généraux:

Anne Defrance et Eric Méchoulan, « L'art de tourner court : conte, nouvelle et périodisation au XVII^e siècle », *Littératures Classiques : la Périodisation de l'âge classique*, n°34, 1998, p.173-189.

Catherine Marin, *Les contes de fées de la fin du XVII^e siècle et la problématique de la morale*, source internet.

Raynal, *Le talent de Mme de La Fayette, La nouvelle française de Segrais à Mme de La Fayette*, Paris, 1926, Genève, Slatkine reprints, 1978.

Alain Niderst, « Quelques topoï des contes de fées de la fin du XVII^e », Actes de Las Vegas, Biblio 17.

Daniela Dalla Valle, « Le merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans baroques : *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry », *XVII^e siècle : « Stylistique au XVII^e »*, n° 152, Juillet- Septembre 1986.

Ouvrages généraux :

Mary Elizabeth Storer, *La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928.

- Aarne et Thompson, *The types of the Folktale- A classification and bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1961 (1928), F.F. Communocations vol. 75, n° 184.
- Delarue et Tenèze, *Le conte populaire français, catalogue raisonné*, Paris, Maisonneuve-Larose, 1985 (tome 1 par P. Delarue, Erasme, 1957 et tomes 2-3 par M.L. Tenèze, Maisonneuve-Larose, 1964 et 1977).
- Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975.
- J.P. Collinet et J. Serroy, *Romanciers et conteurs du XVIIème siècle*, Gap, Ophrys, 1975.
- Maurice Lever, *La Fiction narrative en prose au XVIIème siècle*, Paris, CNRS, 1976.
- Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle, supplément bibliographique 1980-2000 établi par Nadine Jasmin et Claire Debru*, Champion, Paris, 2^{ème} édition 2002.
- Patrick Dandrey, *La fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Geneviève Patard, *La poétique du conte de 1690 à 1700 en France*, Mémoire de DEA de Lettres Modernes, sous la direction de Philippe Sellier, Paris IV Sorbonne, 1993.
- Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Champion, Paris, 1996.
- Delphine Denis, *La muse galante, Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1996.
- Delphine Denis, *Madeleine de Scudéry, « De l'air galant » et autres conversations (1653-1684)*, éd. établie et commentée par D. Denis, Paris, Champion, 1998.
- Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi Soleil 1653-1715*, Paris, éditions Fernand Lanore, François Sorlot éditeur, 1984.
- Christine Rousseau, *L'art de la répétition dans les Contes de Perrault et trois contes de Mme d'Aulnoy*, mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Christine Noille-Clauzade, Nantes, 1999.

Articles sur Charles Perrault :

Roger Zuber, « Les Contes de Perrault et leurs voix merveilleuses », *Les émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997.

Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature », *La Statut de la Littérature*, Mélanges offerts à Paul Bénichou, Genève, Droz, 1982, p.153-186.

Jeanne Morgan Zarucchi, *Charles Perrault et l'éloquence de la devise*.

Pierre Rodriguez, « La parole de fées », *Littérature*, octobre, n°63, 1986, p.55-64.

François Rigolot, « Les songes du savoir de la "Belle endormie" à la "Belle au bois dormant" », *Littérature*, n°58.

Bernard Magné, « Le chocolat et l'ambrosie- Le statut de la mythologie dans les contes de fées », in *Cahiers de Littérature du XVIIème siècle : mythes, mythologie*, n°2, Toulouse, 1980.

Teresa Di Scanno, *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Liguori, 1975.

Ouvrages sur Charles Perrault :

Marc Soriano, *Les Contes de Perrault - culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, TEL, 1989.

Articles sur Mme d'Aulnoy :

Anne Defrance, « Ecriture féminine et dénegation de l'autorité : les Contes de fées de Mme d'Aulnoy et leurs récits-cadres », *Revue des Sciences Humaines : Auteurs, Autorité sous l'Ancien Régime*, n°238, 1995-2, p.111-126.

Marie-Agnès Thirard, « L'influence de la pastorale dans les Contes de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Charles Perrault : les grands contes du XVIIème et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot.

Maya Slater, « Les animaux parlants dans Les Contes des fées de Mme d'Aulnoy », *Tricentenaire Charles Perrault*.

Marcelle Maistre Welch, « La satire du Rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n°28, 1993.

Ouvrages sur Mme d'Aulnoy :

Anne Defrance, *Ecriture et fantasmes dans les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, thèse de 3^{ème} cycle, Littérature française, Paris 3, 1987, sous la direction de René Démoris.

Nadine Jasmin, *Mots et Merveilles, les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, thèse de Doctorat Nouveau Régime de Littérature Française, sous la direction de Philippe Sellier, Paris, Sorbonne, 1999.

Jean Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Kimé, Paris, 2001.

Articles sur La Fontaine :

Marcel Raymond, « Psyché et l'art de La Fontaine », *Parcours critiques*, Paris, Klincksieck.

Michel Jeanneret, « Psyché de La Fontaine : la recherche d'un équilibre romanesque », *Parcours critiques*, Paris, Klincksieck.

Autres auteurs :

Claire-Lise Malarte, « Le Prince Guérini du Chevalier de Mailly », *Actes de Las Vegas*, Biblio 17.

Tables des matières

Introduction	p.1
Chapitre1 : Préalables	p.5
<u>I.Définitions :</u>	p.5
1.Le genre..	p.5
2.Dénominations.....	p.9
3.Ressemblances.....	p.11
<u>II.Le corpus :</u>	p.13
1.Les textes.	p.13
2.Un genre sexué ? Les auteurs.	p.16
Chapitre 2 : Ecritures	p.20
<u>I.Variété :</u>	p.20
1.Prose et poésie.	p.20
2.Les morceaux d'éloquence.	p.25
-lettres et billets.	p.25
-la description, le portrait.	p.26
-la description, l'ecphrasis.	p.29
3.Les registres.	p.32
-la pastorale.	p.33
-la préciosité.	p.35
-le romanesque.	p.36
-la mythologie.	p.39
-le comique.	p.40
Conclusion.	p.43

II. La rhétorique mondaine : le jeu de société :p.48

1. Ecrit/Oral, la mise en scène du récit.p.49

La mise en scène.p.49

-les récits-cadres.p.49

-les archaïsmes.p.51

Les interventions d'auteurs.p.52

2. Le phénomène de mode.p.53

-la vogue.p.53

-les enfantillages.p.54

3. Le jeu social.p.55

-le jeu.p.55

-la critique amusée.p.57

-l'anthropomorphisme.p.58

-les références au monde contemporain.p.60

-le luxe.p.61

-l'éloquence et le comportement.p.62

Conclusion : une rhétorique ludique ; l'esthétique du plaisir.p.63

Chapitre 3 : Justificationsp.64

1. Un genre sous estimé qui profite d'un certain désintérêt pour être contestataire.
.....p.64

2. La critique du romanesque au XVIIème et des contes en particulier.p.68

3. Les prétentions de didactisme.p.80

-l'exemplarité.p.82

-moralités.p.88

Conclusion : plaisir et apprentissage.p.95

Conclusionp.99

Bibliographiep.101

Tables des matièresp.107

Annexe.ANNEXE

