

A detailed illustration in a classic, etched style. It depicts a young girl with long, curly blonde hair, wearing a red beret and a blue and white striped dress. She is looking towards the left with a serious expression. To her left is the back of a large, shaggy animal, possibly a bear or a large dog, with thick brown fur. The background is dark and textured, suggesting a forest or a cave.

Le conte
classique

Philippe Forest

C'est sous le règne de Louis XIV qu'apparaît, se développe et se codifie le conte tel qu'il se pratiquera longtemps par la suite. Et c'est le nom de Charles Perrault qui vient immédiatement à l'esprit quand on évoque le conte classique. Jusqu'à recouvrir à lui seul tout le champ d'un genre.

Cela rend justice à son incontestable génie, mais ne prend pas en compte la diversité et la richesse de cette production dans la France de l'âge classique.

Après les analyses synchroniques du siècle dernier, qui nous ont beaucoup appris sur le fonctionnement et le sens du conte, il semble opportun de faire retour à une approche historique pour examiner l'invention du conte sous Louis XIV et sa réception par son premier public. En effet, rappeler qu'à l'origine le conte classique est un divertissement mondain, comme les autres jeux littéraires du temps, c'est le resituer et le réévaluer par rapport à l'horizon d'attente du public particulier auquel il s'est d'abord adressé.

Jean de La Fontaine illustre au Grand Siècle le conte facétieux, qui est chez lui l'expression d'une liberté de penser et de dire. Charles Perrault, quant à lui, se distingue dans le domaine du conte merveilleux. Au sein d'une œuvre multiforme, en vers comme en prose, c'est le conte, tel qu'il le conçoit et le fixe, qui lui permet d'explorer les possibilités modernes de la littérature.

Et il convient de ne pas oublier qu'au tournant du XVIII^e siècle des conteuses apporteront une contribution décisive à la constitution de ce qu'on nommera désormais les contes de fées. Ces autrices, après avoir été longtemps négligées, bénéficient maintenant d'une réévaluation spectaculaire et commencent à trouver la place qui leur revient dans les histoires de la littérature.

Conçu en vue du divertissement, du plaisir, de la séduction, de l'enchantement, le conte est au XVII^e siècle parent du spectacle de cour qu'est l'opéra, autre genre fabuleux. Par la licence qu'il se donne, il est un lieu d'enjouement, d'humour, de gaieté.

Il est traversé par des questions qui agitent les esprits du temps et qui résonnent singulièrement aujourd'hui : l'intelligence et la sensibilité des animaux, le rôle des femmes dans la société, la place du consentement amoureux, les possibilités d'élévation sociale dans une société d'ordres... Il se révèle être un genre moderne, bien plus complexe qu'il n'y paraît sur le plan de la poétique et de la morale.

Alain Génétot, Tiphaine Rolland, Mathieu Bermann, Federico Corradi, Jole Morgante, Jean-Paul Sermain, Pierre-Emmanuel Moog, Candice Meric, Constance Cagnat-Deboeuf, Jean Mainil, Kim Gladu, Camille Delattre-Ledig, Nathalie Grande, Aurélia Gaillard.

PHILIPPE FOREST

Depuis L'Enfant éternel, son premier livre paru en 1997, toute l'œuvre de Philippe Forest s'ancre dans une même origine : la mort de sa fille unique, Pauline, emportée par un cancer à l'âge de quatre ans. Brouillant la frontière entre fiction et vérité, cet écrivain n'a de cesse d'interroger ce que l'art peut faire de la mort. La littérature devient l'espace fragile où l'on tente, chaque fois, de figurer une absence sans jamais l'abolir. Ouverte à maints aspects de l'aventure humaine, l'œuvre littéraire de Philippe Forest est aussi une œuvre de pensée parmi les plus nécessaires de notre temps.

Sophie Jaussi, Philippe Forest, Aline Lebel, Maïté Snauwaert, Anne-Gaëlle Saliot, Emmanuel Lozerand.

CAHIER DE CRÉATION & CHRONIQUES

CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

ISBN 978-2-351-50151-1



9 782351 501511

Le numéro : 22 €

SOMMAIRE

LE CONTE CLASSIQUE

Alain GÉNÉTIOT 3 L'invention du conte classique.

La Fontaine

Tiphaine ROLLAND 16 Les contes (plaisants) avant les contes
(de fées). Une tradition méconnue.

Mathieu BERMANN 31 L'anatomie du désir.

Federico CORRADI 46 Portrait de l'artiste en séducteur.

Jole MORGANTE 57 Donner à voir. La Fontaine conteur iconique.

Charles Perrault

Jean-Paul SERMAIN 73 En éventail, la poétique des *Contes*
de Perrault.

Pierre-Emmanuel MOOG 85 Variations sur la structure répétitive
des *Contes* de Perrault.

Candice MERIC 100 Civilité et incivilité(s) dans les *Contes*.

Constance CAGNAT-DEBŒUF 113 *Peau d'Âne*, conte spéculaire.

Jean MAINIL 126 Poétique moderne du merveilleux.
Le conte de fées sous Louis XIV.

Les conteuses

Kim GLADU 138 La Féerie au féminin. Un art du raffinement.

Camille DELATTRE-LEDIG 155 Les animaux des conteuses du XVII^e siècle.

Nathalie GRANDE 168 Sociopoétique des conteuses. Amatrices
ou professionnelles en devenir ?

Aurélia GAILLARD 180 Le conte de fées au tournant 1700.
Un genre gageure ?

PHILIPPE FOREST

Sophie JAUSSE 192 Tout droit jusqu'au matin.

Philippe FOREST 198 Horizons du déjà-vu.

Aline LEBEL 210 Faire crédit à la fiction.

Maité SNAUWAERT 221 Naissance du pathétique français
contemporain.

Anne-Gaëlle SALIOT 230 Portrait de l'artiste en peintre.

Emmanuel LOZERAND 244 Haijin Foresuto.

CAHIER DE CRÉATION

Vénus KHOURY-GHATA	262	Ceux des terres humbles.
Patrick LANE	266	Chevaux sauvages.
Esther KINSKY	272	Dans ce rêve.
Giovanni ANGELINI	276	Mon merle.
Bertrand GAYDON	281	Sept péchés capitaux.
Éric AUZOUX	286	3 fois 30.

CHRONIQUES

La machine à écrire

Jacques LÈBRE	293	La mécanique du souvenir, la topographie de la mémoire.
---------------	-----	--

Les 4 vents de la poésie

Olivier BARBARANT	300	Verlaine, entièrement.
-------------------	-----	------------------------

Le théâtre

Karim HAOUADEG	307	Le théâtre épique aujourd'hui.
----------------	-----	--------------------------------

Le cinéma

Raphaël BASSAN	310	Violente Amérique.
----------------	-----	--------------------

La musique

Béatrice DIDIER	313	Romantismes, de Pouchkine à Tchaïkovski.
-----------------	-----	--

Les arts

Jean-Baptiste PARA	316	Dans la compagnie de Louise Bourgeois.
--------------------	-----	--

NOTES DE LECTURE

322

POÉSIE

Antonella ANEDDA : *Historiae*, par Jacques Lèbre.
Frédéric WANDELÈRE : *De Troubles causes*, par Gérard Macé.
Jean-Luc STEINMETZ : *De mémoire de poète*, par François Rannou.
Gérard CARTIER : *Les Amours de Loris*, par Daniel Leuwers.
Jean-Marie GLEIZE : *TRNC (reprises & suites)*, par Gérard Titus-Carmel.
Jean-Marie CORBUSIER, Yves NAMUR : *L'écrit se creuse*, par François Migeot.
Maria MAÏLAT : *Brancusi ad aeternitas et Abri / Redós*, par Marc Petit.
Amir PARSA : *L'Âlégâ*, par François Lescun.
Jacques MOULIN : *Carnet d'Yport*, par François Migeot.
Gwen GARNIER-DUGUY : *Dit de l'Amandier en fleur à Grand Vivant*, par Emmanuel Minel.
Max ALHAU : *Au jour le jour*, par Michel Lamart.

Bruno FERN : *des tours suivi de lignes*, par Laurent Fourcaut.
Ketty NIVYABANDI : *Je suis un songe de liberté*, par Michel Ménaché.

ROMANS, RÉCITS, NOUVELLES

Pierre PÉJU : *Échappées*, par Sylvie Fabre G.
Peter HANDKE : *Tête à tête*, par Didier Henry.
Laura VAZQUEZ : *Les Forces*, par Stéphane Massonet.
Rocco SCOTELLARO : *La Terre assoiffée*, par Jean-Louis Jacquier-Roux.
André DHÔTEL : *Intermède et La Tribu des ombres*, par Isabelle-Rachel Casta.
Gérard PFISTER : *Un déjeuner en montagne*, par Michèle Finck.
Paola PIGANI : *Acqua viva*, par Michel Ménaché.

CORRESPONDANCES

Romain ROLLAND, Édouard DUJARDIN : *Correspondance 1914-1935*, par Karim Haouadeg.

ESSAIS, DIVERS

Bernard CHAMBAZ : *Éloge d'Élie Faure*, par Thierry Romagné.
Yves PEYRÉ, Ernest PIGNON-ERNEST : *Naples dans l'éclat de sa différence*,
par Marie-Hélène Prouteau.
Pierre BERGOUNIOUX : *Déplier le monde*, par Nicole Euvremet.
Edmond THOMAS : *Plein Chant. Histoire d'un éditeur de labeur*, par Charles Jacquier.
Christine DUPOUY : *René Char, « dans l'amitié du seuil »*, par Michel Collot.
COLLECTIF : *André Pieyre de Mandiargues : écrire entre les arts*
(dir. Alexandre Castant, Pierre Taminiaux et Iwona Tokarska-Castant),
par Véronique Dalmasso.
Clément GIRARDI : *Écrire avec et contre Bergson*, par Bernard Baillaud.
Hélène CIXOUS : *Le Rire de la Méduse. Manifeste de 1975*, par Ginette Michaud.
Catherine BRUN (dir.) : *Abécédaire du 13 novembre. La terreur en toutes lettres*,
par Jérôme Duwa.
Jérôme CLER : *Ritournelles de l'arrière-pays. Musique et ethnographie en Turquie rurale*,
par François Georgeon.

VÉNUS KHOURY-GHATA (1937-2026), par Caroline Boidé.

L'INVENTION DU CONTE CLASSIQUE

Qui dit conte classique pense automatiquement, et peut-être exclusivement, à Perrault, auquel Marc Soriano a consacré en 1990 un numéro d'*Europe* (n° 739). Il entendait restituer à l'auteur sa diversité, au-delà des seuls *Contes* qui ont fait sa réputation pour la postérité et confirmait le retour bienvenu à l'histoire littéraire — parfois encore vécu comme un « sacrilège » — en se fixant comme projet « à la lumière des sciences humaines de notre époque, d'éclairer le contexte politique, social, religieux et littéraire des fameux contes et de leur auteur ¹ ». En restituant l'auteur en son siècle, dans son évolution littéraire depuis ses débuts burlesques et précieux, dans ses rôles politique auprès de Colbert et académique d'écrivain officiel, cette entreprise de contextualisation envisageait « l'autre Perrault », notamment l'auteur du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, pièce centrale de la célèbre Querelle, mais aussi « d'autres » Perrault, ses frères ². Trente-cinq ans après, tandis que la bibliographie s'est encore notablement étoffée, nous aimerions, par-delà Perrault, revenir au genre même du conte qui s'invente sous Louis XIV dans sa forme classique comme un genre mondain et moderne destiné à un public de cour. De la même façon que Marc Soriano a combattu la réduction de l'œuvre de Perrault aux seuls contes, de même devons-nous, en étudiant le genre du conte, l'envisager dans sa diversité et le saisir dans le moment esthétique de sa naissance, le classicisme français, entendu comme une esthétique moderne adressée à un public mondain et galant, avant de fixer un modèle à imiter pour les XVIII^e et XIX^e siècles. Cette mutation est perceptible dans la définition du mot « conte » par les dictionnaires de l'époque où le conte désigne à la fois

1. Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », *Europe*, n° 739, 1990, p. 4.

2. Cette voie a été poursuivie par Delphine Reguig qui a consacré un numéro de la revue *XVII^e siècle* aux frères Perrault (n° 264, 2014/3) et dirigé l'édition en ligne du *Parallèle des Anciens et des Modernes* <<https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr>>

un récit fabuleux, une histoire plaisante ou un conte de vieille, ce qui lui assigne trois domaines : l'imaginaire, possiblement héroïque et merveilleux, la facétie, qui comporte des aspects scabreux, et la tradition orale et folklorique. Ainsi sont associés sous une même rubrique les deux genres du conte — facétieux et merveilleux —, là où l'on a eu plus tard tendance à les dissocier, assimilant le conte merveilleux à un genre didactique ou moral, destiné d'abord aux enfants, riche de toute une postérité romantique de Grimm à Andersen, et éclipsant la gaillardise des vieux contes facétieux issus des fabliaux et des contes à rire de la Renaissance. C'est ainsi qu'au XX^e siècle les analyses ont eu tendance à rabattre le conte merveilleux sur le folklore et à lui faire jouer un rôle de matrice du récit dans une perspective narratologique et structurale telle que celle de Propp ou d'archétype du mythe dans une perspective folkloriste, voire psychanalytique comme celle de Bettelheim, qui a longtemps régné sur l'interprétation de cet imaginaire. Examiner l'invention du conte sous Louis XIV suppose donc de faire retour à une démarche historique au-delà de ces analyses synchroniques et de retrouver l'unité du genre dans sa réception par son premier public.

LE PUBLIC DES CONTES

Le risque de ces interprétations structurales est en effet de masquer les enjeux esthétiques liés à l'ancrage historique des contes littéraires et de privilégier des comparaisons thématiques ou formelles qui négligent leur public premier, à savoir le public adulte des honnêtes gens formé, comme M^{me} de Sévigné, excellent témoin de ce milieu, par le roman héroïque et précieux de la période baroque et par l'esthétique galante dont l'œuvre de La Fontaine constitue un aboutissement. La marquise évoque ainsi, dans une lettre datée de 1677, la pratique mondaine du contage oral comme divertissement de cour dont les contes de fées de la fin du siècle paraîtront rétrospectivement comme la transposition écrite : « M^{me} de Coulanges [...] voulut bien nous faire part des contes avec quoi l'on amuse les dames de Versailles ; cela s'appelle les *mitonner* [cajoler³]. Elle nous *mitonna* donc, et nous parla 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

3. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, art. « Mitonner » : « se dit figurément en Morale, pour dire, Caresser, choyer une personne, la traiter favorablement, pour gagner ou pour conserver ses bonnes grâces. »

cristal, alors qu'on y pensait le moins. Ce fut un spectacle admirable. [...] Ce conte dura une bonne heure.⁴ » Ce témoignage épistolaire saisit ici la naissance du conte de fées classique conçu comme un divertissement mondain, à la manière des autres jeux littéraires galants, sonnets en bouts-rimés, madrigaux, questions d'amour et maximes, qui prépare le public moderne et féminin à l'éclosion des contes de fées rédigés par les conteuses dans la dernière décennie du XVII^e siècle. L'univers enchanté des fées idéalise ainsi celui des grandes dames de la Cour, de la même manière que le roman pastoral de *L'Astrée* représentait des nobles ayant pris l'habit de bergers, à la manière des héros des tragi-comédies pastorales, et non de simples gardiens de troupeaux⁵. Dans l'épître dédicatoire « Aux Fées Modernes » de ses *Histoires sublimes et allégoriques* (1699), la comtesse de Murat construit ainsi l'image de son lectorat féminin en figurant ses destinataires comme de véritables fées dont l'image se superpose à celle des dames du grand monde : « 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.⁶ » Un tel élitisme social et culturel confère au conte merveilleux son univers précieux de châteaux et de princesses qui prend le contrepied des pauvres sorcières rustiques rencontrées dans le folklore populaire des contes de vieilles : « Les anciennes Fées vos devancières ne passent plus que pour des badines auprès de vous. Leurs occupations étaient basses et puériles, ne s'amusant qu'aux Servantes et aux Nourrices. Tout leur soin consistait à bien balayer la maison, mettre le pot au feu, faire la lessive, remuer et endormir les enfants, traire les vaches, battre le beurre, et mille autres pauvretés de cette nature ; et les effets les plus considérables de leur Art se terminaient à faire pleurer des perles et des diamants, moucher des émeraudes, et cracher des rubis.⁷ » Ainsi sont-ils adressés à des dames du monde : le premier conte en vers de Perrault, « Grisélidis », est dédié « À Mademoiselle » (sans doute M^{lle} Lhéritier), non

4. M^{me} de Sévigné, lettre du 6 août 1677, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. II, p. 516.

5. Voir l'avertissement « L'auteur à la bergère Astrée » d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée, Première partie*, éd. Delphine Denis, Champion classiques, 2011, p. 113 : « Mais ce qui m'a fortifié davantage en l'opinion que j'ay que mes Bergers & Bergeres pouvoient parler de cette sorte sans sortir de la bien-seance des Bergers, c'a esté que j'ay veu ceux qui en representent sur les Theatres ne leur faire pas porter des habits de bureau, des sabots ny des accoustrements mal-faits, comme les gens de village les portent ordinairement : au contraire, s'ils leur donnent une houlette à la main, elle est peinte & dorée, leurs juppes sont de taffetas, leur pannetiere bien troussée, & quelquesfois faite de toile d'or ou d'argent, & se contentent pourveu que l'on puisse recognoistre que la forme de l'habit a quelque chose de Berger. »

6. Madame de Murat, *Contes*, éd. Geneviève Patard, Paris, Champion, 2006, p. 199.

7. *Ibid.*

sans ironiser sur la patience qui n'est pas « une vertu des Dames de Paris », et le second, « Peau d'âne », à la marquise de Lambert, tandis que les contes en prose, *Histoires ou contes du temps passé*, sont dédiés à Mademoiselle, Élisabeth-Charlotte d'Orléans. Ce public imprégné des romans de chevalerie, des romans héroïques et de pastorale plébiscite, depuis l'époque de la chambre bleue de la marquise de Rambouillet, les valeurs et l'esthétique de la galanterie qui forment l'horizon d'attente du public sous Louis XIV pour lequel écrivent les auteurs que nous nommons, depuis le XIX^e siècle, « classiques ». C'est dans ce cadre qu'on observe le renouvellement du conte dans ses deux genres qui ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, le conte facétieux et le conte merveilleux, selon des modalités différentes d'exhibition et de dissimulation des sources littéraires. Dans les années 1660 en effet La Fontaine réinvente le conte facétieux, héritier du fabliau médiéval et des conteurs de la Renaissance, en l'adaptant au public mondain et féminin, atténuant avec bienséance sa misogynie et sa grivoiserie natives. Puis dans les années 1690 naît, chez Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, marquise d'Aulnoy, Charles Perrault, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, bientôt suivis des autres conteuses (Catherine Bernard, Charlotte-Rose de Caumont La Force, Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat, Catherine Durand, Louise de Bossigny, comtesse d'Auneuil) le « conte de fées » proprement dit, apparent contrepied au conte lafontainien dans sa revendication d'une origine folklorique et non d'un modèle lettré.

UN RENOUVEAU CRITIQUE

Jusque-là relativement négligés au sein de l'œuvre de La Fontaine, les *Contes et nouvelles en vers* ont fait l'objet d'un réexamen spécifique au cours de ces quinze dernières années⁸. De même les études sur le conte de fées français ont connu un élan décisif, après *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790* de Jacques Barchilon (Champion, 1975), avec *Le Conte de*

8. Depuis les travaux pionniers de John C. Lapp, *The Esthetics of Negligence: La Fontaine's Contes*, Cambridge U.P., 1971 et Catherine Grisé, *Cognitive Space and Patterns of Deceit in La Fontaine's Contes*, Charlottesville, Rookwood, 1998 (traduction française Jean de La Fontaine : *Tromperies et illusions*, Tübingen, Narr, 2010), citons les ouvrages de Jole Morgante, « Quand les vers sont bien composés », *Variation et finesse, l'art des Contes et nouvelles en vers de La Fontaine*, Beme, P. Lang, 2013 ; Mathieu Bernann, *Les Contes et nouvelles en vers de La Fontaine. Licence et mondanité*, Paris, Classiques Gamier, 2016 ; Tiphaine Rolland, *L'Atelier du conteur. Les Contes et nouvelles de La Fontaine : ascendances, influences, confluences*, Paris, Champion, 2014 et *Le « vieux magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant*, Genève, Droz, 2020 ; Florence Orwat, *Le Rire chrétien de La Fontaine. Les Contes et nouvelles en vers*, Paris, Champion, 2021. Un colloque *Les Contes et nouvelles en vers de La Fontaine. Cerner et*

fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle de Raymonde Robert (Champion, 1982, rééd. 2002), puis *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières* de Jean-Paul Sermain (Desjonquères, 2005). À quoi s'ajoute la vaste entreprise éditoriale que constitue la collection « Bibliothèque des génies et des fées » dirigée par Nadine Jasmin qui édite chez Honoré Champion, à partir de 2004, le corpus intégral des contes merveilleux publiés entre 1690 et 1800 en une vingtaine de volumes, tandis que la revue en ligne *Féeries*⁹, dirigée par Aurélia Gaillard, publie depuis 2004 un numéro par an sur le conte merveilleux du XVII^e au XIX^e siècle. Si les *Contes* de Perrault n'ont pas cessé de connaître depuis les travaux de Marc Soriano de nouvelles éditions et études, qui s'attachent de plus en plus à la contextualisation et à l'intertextualité¹⁰, ce sont surtout les conteuses qui ont bénéficié d'une réévaluation spectaculaire — en accord avec la visibilité nouvellement accordée aux femmes auteurs dont témoigne la création en 2000 de la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime¹¹ — et en particulier Marie-Catherine d'Aulnoy, inventeuse du genre et du nom du « conte de fées »¹². En 2022, signe de cette reconnaissance institutionnelle, un programme d'agrégation réunissait les *Contes* en prose de Perrault

situer une œuvre méconnue, dir. Patrick Dandrey, Tiphaine Rolland et Damien Fortin, leur a été consacré en décembre 2025 (à paraître). Voir la bibliographie réunie par Tiphaine Rolland, « La revanche des Contes ? Bilan sur un quart de siècle d'études critiques (1995-2020) », dans *Le Fablier*, n° 32, 2021, p. 137-148.

9. <journals.openedition.org/feriees>

10. Voir les éditions de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, « Folio », 1981 ; Roger Zuber, L'Imprimerie nationale, 1987 ; Catherine Magnien, Le Livre de Poche, 2006 ; Christelle Bahier-Porte, GF, 2006 ; Tony Gheeraert, Champion classiques, 2012. Et notamment les études de Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, PUF, 1992 ; le *Tricentenaire de Charles Perrault*, dir. Jean Perrot, Paris, In Press, 1998 ; Marc Escola, *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2005 ; Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité : Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*, Paris, Classiques Gamier, 2010 ; *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*, dir. Claire Badiou-Monferran, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2010 ; Charlotte Trinquet, *Le Conte de fées français (1690-1700). Traditions italiennes et origines aristocratiques*, Tübingen, Narr, 2012 ; Patricia Eichel-Lojkine, *Contes en réseau*, Genève, Droz, 2013 ; *L'Usage du conte : contes classiques et réemploi, méthodes d'analyse*, dir. Patricia Eichel-Lojkine, PU Rennes, 2017 ; Jean Mainil, *Il était une fois, ou deux... Le conte de fées en héritage*, Paris, Classiques Gamier, 2022 ; Pierre-Emmanuel Moog, *Dans la fabrique des contes de Perrault*, Paris, Classiques Gamier, 2024.

11. <siefar.org>

12. Voir en particulier Anne Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*, Genève, Droz, 1998 ; Jean Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001 ; Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Champion, 2002, rééd. Champion classiques, 2021. Sur les conteuses, voir l'anthologie de Nathalie Grande, *Sexe, genre et contes de fées*, PU Saint-Étienne, 2024.

et un choix de *Contes de fées* de M^{me} d'Aulnoy¹³. En amont et en aval de Perrault, nous disposons donc désormais d'une importante bibliographie permettant de rouvrir le dossier du conte sous Louis XIV et de le considérer dans toute sa variété générique et dans ses interactions avec les autres conteurs ou conteuses s'adressant selon des modalités différentes à un public mondain, par une diffusion via l'écrit — le *Mercurie galant* ou les œuvres personnelles, romans où ces contes sont enchâssés ou recueils de contes — d'un divertissement de cour répondant aux impératifs d'une écriture mondaine à vocation ludique et plaisante.

LA FONTAINE OU LA SYNTHÈSE FONDATRICE

Dans les premières années du règne de Louis XIV, la décennie galante de la « jeune Cour », toute l'œuvre de La Fontaine se place sous le signe de la galanterie, non seulement dans ses « œuvres galantes », *Adonis*, *Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché*, qui recourent au merveilleux mythologique — la Fable au sens de la mythologie gréco-romaine¹⁴ —, mais dans ses *Fables* elles-mêmes, qui transforment la matière ésopique prosaïque et didactique en un poème enjoué, jouant avec la souplesse des vers hétérométriques. Mais le merveilleux n'est jamais loin, qui procède du pacte initial des animaux parlants, se référant à un temps immémorial, « Du temps que les bêtes parlaient », comme il est dit dans fable galante « Le Lion amoureux » (IV, 1) qui évoque l'amour du roi pour M^{lle} de Sévigné. Surtout la fable lafontainienne se fait synthèse des styles et des tons, du burlesque au tragique, parcourant toute la gamme des couleurs rhétoriques dans une inventivité qui révèle la manière du poète élaborant une matière bien connue, comme le rappelle le prologue de « La Matrone d'Éphèse » (XII, 26) qui déclare rajeunir « un conte usé, commun et rebattu », emprunté au *Satiricon*. Dans le dernier livres des *Fables*, La Fontaine brouille encore la limite entre l'apologue et le conte en incluant des contes mythologiques et un conte satirique et misogyne, « Belphégor », qui rappelle la veine gauloise des *Contes et nouvelles en vers*. Car La Fontaine a longtemps été célébré pour son art de conter, dans les *Fables* comme dans les *Contes*, dans un même souci de suggérer sans s'appesantir et surtout de séduire en amusant. En s'adressant au public féminin, « Les Oies de frère Philippe » proclame « Contons ; mais contons bien », tandis que le célèbre prologue du

13. Voir notamment la synthèse d'Aurélia Gaillard et Lauriane Maisonneuve, *Perrault, Contes, D'Aulnoy, Contes de fées*, Neuilly, Atlande, 2021.

14. Voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.

« Tableau » entend voiler de gaze l'érotisme pour se faire entendre — mais avec bienséance — « Des Agnès même les plus sottes ». L'insistance sur la manière nouvelle de conter plutôt que sur la nouveauté d'une matière déjà connue rejoint celle des fables ésoques et le conte « La Servante justifiée » évoque le « vieux magasin » dans lequel le poète puise ses récits, en mentionnant le *Décameron*, les *Cent nouvelles nouvelles* et l'*Heptameron*. Plus généralement c'est toute la riche tradition facétieuse qu'il ressaisit et dont il se fait le passeur, celle des fabliaux, des conteurs italiens (Boccace, Machiavel, L'Arioste, Straparole) et français (Rabelais, Marguerite de Navarre, Du Fail, Des Périers, Le Métel d'Ouille). En exhibant ainsi ses sources, c'est son art personnel que La Fontaine veut mettre en avant, en se revendiquant d'une poésie du badinage mondain. La veine marotique remise en l'honneur par Voiture, le poète de l'Hôtel de Rambouillet dans les années 1630-1640 et référence en matière de galanterie dont se réclame explicitement La Fontaine dans la préface de la deuxième partie des *Contes* (1666), autorise la licence poétique et l'irrégularité comme moyen de séduction : « le secret de l'art de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement ; ni même en la régularité : il faut du piquant et de l'agréable si l'on veut toucher. Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point, et dont personne n'est amoureux ? ¹⁵ » Par cette écriture ludique, séduisante et légère, La Fontaine dépouille l'ancienne tradition gaillarde de toute lourdeur misogynne pour en faire un discours enjoué propre à charmer les dames de son temps.

PERRAULT OU L'INVENTION DE LA TRADITION

Réponse à la gageure lancée par La Fontaine dans « Le Pouvoir des fables » (VIII, 4) — « Si Peau d'âne m'était conté / J'y prendrais un plaisir extrême » — Charles Perrault se lance trente ans après La Fontaine dans le genre du conte en vers en une émulation visible : « Grisélidis » est adapté de Boccace, « Les Souhais ridicules » rappelle les fabliaux. Dans le prologue de « Peau d'Âne », l'auteur revendique de façon provocatrice la mise en sommeil de la raison et le simple plaisir de la gratuité :

*Pourquoi faut-il s'émerveiller
Que la Raison la mieux sensée,
Lasse souvent de trop veiller,
Par des contes d'Ogre et de Fée*

15. La Fontaine, *Œuvres complètes I*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 604.

*Ingénieusement bercée,
Prenne plaisir à sommeiller ?*

L'épître dédicatoire des contes en prose, signée du nom de son fils Perrault Damancourt, insiste, trois ans après les contes en vers, sur la vocation didactique du genre qui convient à des enfants. L'académicien cultive ainsi pour la postérité qui en sera la dupe la double fiction du public enfantin et de l'origine populaire des contes de nourrices, là où il s'agit d'un genre savant, littéraire, aux effets d'ironie très raffinés et destiné au public mondain : « Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore [...] ¹⁶ ». En se revendiquant du folklore populaire des « Contes de ma mère l'Oye », Perrault invente littéralement une tradition qui définit le conte comme un genre oral, spontané, « naïf » et enfantin, surgi des profondeurs du passé national et véhiculé par le petit peuple, mythe qui fera par la suite l'objet d'une réappropriation par les frères Grimm et la littérature du *Märchen* romantique. Mais ce genre littéraire, très écrit, qui joue avec des influences nombreuses, y compris la source napolitaine du *Conte des Contes* de Basile, est loin de suivre la poétique qu'il affiche et l'on peut relever, dans l'affirmation de l'utilité morale des contes, la reconnaissance de sous-entendus qui rendent ladite morale beaucoup moins univoque et susceptible d'interprétations ironiques : « Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui la lisent [...]. ¹⁷ » Cette émulation avec la vocation morale des *Fables* de La Fontaine tient ainsi un double discours pour cacher une morale souvent ambiguë qui valorise la tromperie, la transgression des règles, l'opportunisme ingénieux. Bien plus, l'affichage d'un retour à une tradition orale et nationale fait du conte un instrument polémique dans la Querelle des Anciens et des Modernes où il s'agit de valoriser la modernité française contre l'imitation savante de l'Antiquité ¹⁸. C'est à sa nièce, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, qu'il reviendra de représenter ce retour au Moyen Âge français comme source de la féerie.

16. Charles Perrault, *Contes*, éd. Catherine Magnien, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 177.

17. *Ibid.*

18. Voir Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence : "Les Fées" de Charles Perrault ou de la littérature », dans *Le Statut de la littérature*, Genève, Droz, 1982, p. 153-186, repris dans *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994, p. 441-478 ; *id.*, « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », dans *RHLF*, 2014, n° 4, p. 775-796.

LA NAISSANCE DU CONTE DE FÉES

M^{lle} Lhéritier, héritière du salon de Madeleine de Scudéry, retrace en effet dans sa *Lettre à Madame D. G*** l'histoire du conte de fées dans une perspective de Moderne qui entend substituer au merveilleux antique de la mythologie un merveilleux proprement français en plaçant les troubadours à l'origine du conte de fées. Ce médiévalisme participe de la nostalgie de la courtoisie assignée comme origine à la galanterie, qu'elle partage, avant le style troubadour du romantisme, avec d'autres représentantes de la « seconde préciosité ¹⁹ » comme la poétesse Antoinette Deshoulières dont elle célèbre le triomphe dans le même recueil des *Œuvres mêlées* (1695). Elle présente le conte comme l'invention d'un mythe moderne à fins pédagogiques : « Nos ancêtres, qui étaient ingénieux dans leur simplicité, s'apercevant que les maximes les plus sages s'imprimaient mal dans l'esprit, si on les lui présente toutes nues, les habillèrent, pour parler ainsi, et les firent paraître sous des ornements. ²⁰ » Les contes deviennent alors « des proverbes épurés aux rayons du bon sens ²¹ » et elle situe l'émergence du conte dans le déclin des longs romans au profit des petits romans et des récits brefs : « 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 règne les contes du style des troubadours. ²² » Elle les rattache également aux *romances* espagnoles et au genre galant de la pastorale, dans une volonté, héritée de *L'Astrée*, de restaurer l'âge d'or : « Ce qui serait à souhaiter est qu'en nous ramenant le goût de l'antiquité gauloise, on nous ramenât aussi cette belle simplicité de mœurs qu'on prétend avoir été si commune dans ces temps heureux. ²³ » Mais, contrairement à Perrault, chez sa nièce ce mythe pastoral est ouvertement aristocratique, plein de mépris pour les contes du peuple grossier : « ces contes se sont remplis d'impuretés en passant par la bouche du petit peuple ; de même qu'une eau pure se charge toujours d'ordures en passant par un canal sale. Si les gens du peuple sont simples, ils sont grossiers aussi ; ils ne savent pas ce que c'est que la bienséance. ²⁴ » En dépit de sa revendication populaire, le conte mondain s'affirme ainsi

19. Voir Sophie Raynard, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Narr, 2002.

20. M^{lle} Lhéritier, M^{lle} Bernard, M^{lle} de La Force, M^{me} Durand, M^{me} d'Auneuil, *Contes*, éd. Raymonde Robert, Paris, Champion, 2005, p. 35.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 37.

23. *Ibid.*, p. 38.

24. *Ibid.*, p. 39.

comme élitiste et raffiné, lui dont la « naïveté » est une nature seconde, culturelle et civilisée par le raffinement des bonnes manières de la haute société : « La naïveté bien entendue n'est pas connue de tout le monde ²⁵ ». De même que le conte se dit inspiré par la tradition populaire mais procède d'une élaboration écrite raffinée, de même est-il un genre savant qui puise à des références littéraires revendiquées, sous l'apparence d'une imagination en liberté. De la sorte le conte de fées partage avec le conte facétieux une même littérarité, renforcée parfois du fait qu'ils puisent tous deux aux mêmes sources littéraires, comme le reconnaît M^{me} de Murat dans l'avertissement de ses *Histoires allégoriques* : « [...] j'ai pris les idées de quelques-uns de ces Contes dans un Auteur ancien, intitulé *Les Facétieuses nuits* du Seigneur Straparole, imprimé pour la seizième fois en 1615. [...] Les Dames qui ont écrit jusqu'ici en ce genre, ont puisé dans la même source au moins pour la plus grande partie. ²⁶ » De la sorte l'expansion des contes féminins dans la décennie 1695-1705 peut-elle s'interpréter comme un vaste concours poétique de salonnières qui rivalisent à partir des mêmes sources, d'où les doublons : « si je me suis rencontrée avec une de ces Dames en traitant quelques-uns des mêmes sujets, je n'ai point pris d'autre modèle que l'original, ce qui serait aisé à justifier par les routes différentes que nous avons prises. ²⁷ » Tout se passe comme si la liberté romanesque trouvait ici un exutoire dans une imagination copieuse qui recycle les *topoi* des grands romans.

La suite de la préface d'Alain Génétot est à lire dans la revue.

25. *Ibid.*, p. 41.

26. Madame de Murat, *Contes*, éd. Geneviève Patard, Paris, Champion, 2006, Avertissement, p. 200.

27. *Ibid.* « Le Roi Porc » de M^{me} de Murat et « Le Prince Marcassin » de M^{me} d'Aulnoy empruntent tous deux à Straparole, *Les Nuits facétieuses*, II, 1.