



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

8 | 2011

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents

Préface

Du parler hollandais à la scène pragoise, en passant par la Bartholomew Fair : le merveilleux destin de « la plus mauvaise marchandise » du Siècle de Louis XIV

Jean Mainil



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/773>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 9-18

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean Mainil, « Préface », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/773>

Jean Mainil
UGent, université de Gand (Belgique)

PRÉFACE

DU PARLOIR HOLLANDAIS À LA SCÈNE PRAGOISE, EN PASSANT
PAR LA *BARTHOLOMEW FAIR* : LE MERVEILLEUX DESTIN
DE « LA PLUS MAUVAISE MARCHANDISE » DU SIÈCLE DE LOUIS XIV

« La naïveté bien entendue n'est pas connue de
tout le monde. »

MARIE-JEANNE LHÉRITIER
Ceuvres meslées (1695).

« J'ai ouï parler d'une Dame qui a fait de ces
contes de fées, et qui est la première à se moquer
et des libraires et des lecteurs qui les ont achetés.
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. »

PIERRE DE VILLIERS
Entretiens sur les contes de fées (1699).

B IEN DES ÉPOQUES ont mal jugé le legs qu'elles feraient à la postérité, et l'héritage culturel et littéraire qu'elles laisseraient aux siècles à venir. Parmi celles-ci, le Siècle de Louis XIV fut peut-être le plus éloigné de la connaissance, de la conscience des traces qu'il laisserait trois siècles plus tard dans les mentalités et dans l'espace littéraire et plus largement culturel.

L'époque de Louis XIV a longtemps évoqué rigueur, formes strictes bercées par l'alexandrin qui met en scène des dilemmes fort éloignés de nos préoccupations et des résolutions d'une autre époque. Nul ne peut nier que la tragédie n'ait atteint à l'époque son apogée. Mais cette réduction d'un siècle où de nobles passions côtoient une impérieuse raison

correspond à l'image que voulaient en donner les dramaturges, les critiques et sans doute Louis XIV lui-même qui voyaient dans la perfection de la littérature, et tout spécialement de la tragédie, le signe indéniable de la supériorité de la France, et donc la garantie de son rayonnement européen — et au-delà — à travers les siècles à venir. Pour fondée qu'elle soit, cette vision historique du siècle littéraire de Louis XIV n'en est pas moins fort réductrice.

La critique, les historiens de la littérature, la production théâtrale elle-même aidée par le concours complice de l'Éducation nationale, ont longtemps donné raison aux critiques et aux dramaturges du Siècle de Louis XIV. Dans *Le Classicisme*, Jean Rohou a souligné les mécanismes littéraires mais aussi politiques qui, pendant trois siècles, ont contribué à la construction du « Classicisme ». J. Rohou voit dans la collaboration de l'Éducation nationale à la création de ce mythe classique une raison toute logique : « Le lecteur y apprend à se contrôler, se préparant à être un adepte des valeurs et de l'ordre établis — ce qui est l'un des buts assignés à toute formation scolaire, particulièrement en période de nationalisme et de moralisme¹. » Purifiée, censurée par un choix politique et idéologique, la littérature du Grand Siècle s'est longtemps limitée, par exemple, dans le cadre des programmes d'agrégation, à Corneille, Racine, Molière, Bossuet, La Fontaine (celui des fables) et La Bruyère, et ce, jusqu'il y a moins d'un siècle, en 1918.

Triée sur le volet et censurée dans les faits, cette littérature, dont la récupération et la sélection ont des accents ouvertement nationalistes à la fin du XIX^e siècle et surtout après la défaite de 1870, s'intéresse « exclusivement au psychisme et nous montre la nécessité de nous soumettre à la morale, aux normes sociales, voire à Dieu et à l'État, et à une raison qui est l'inscription en nous de notre assujettissement plutôt qu'une faculté critique et libératrice² ». Mais cette littérature, dont J. Rohou dit avec pertinence qu'elle a « l'avantage — pour une certaine éducation — de ne parler ni de sexe, ni de condition sociale, ni de critique politique³ », ne peut cependant à elle seule résumer un siècle qui, à mieux y regarder, frappe par son exubérance baroque, par son refus de l'homogénéité et par la cohabitation en son sein du rationalisme le plus pur et des pires extravagances, y compris les plus comiques ou les plus obscènes.

Que penser d'une autre production littéraire contemporaine qui témoignerait plutôt d'une nécessité de ne pas nous soumettre à la morale, aux

1. J. Rohou, *Le Classicisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 12.

normes sociales, et moins encore à la raison et où on pourrait voir précisément, non pas l'inscription de notre assujettissement mais, au contraire, celle d'une « faculté critique et libératrice⁴ » ? Que penser de cette autre production littéraire qui fit fureur dans le Paris de la dernière décennie du Grand Siècle et étonna les contemporains mêmes de Boileau et de Molière ? Comment interpréter cette véritable déferlante de production merveilleuse qui envahit les salons et les presses de la capitale au tournant du Siècle de Louis XIV et du Siècle des Lumières ? Où situer cette production merveilleuse qui parut entre Descartes et le rationalisme des Lumières ? Le lecteur y apprit-il le désordre, l'envol onirique ? Y vit-il l'expression d'un irrationalisme débridé, de désirs inavoués et pas toujours inassouvis dans l'univers féerique, tendances si éloignées de ce Classicisme, dont J. Rohou souligne le contrôle et l'ordre ?

À l'époque de la première vague féerique, l'engouement du lectorat pour le féerique littéraire n'avait d'égal que le dégoût de la critique, et aucun mot n'est trop fort pour condamner la mode nouvelle du conte qui envahit la France : rien ne fut alors épargné pour jeter l'opprobre sur Perrault et ses consœurs (surtout ses consœurs), réduisant leur production à n'être que l'effet de bonnes femmes illettrées, de nourrices superstitieuses ou, pire encore, de leurs imitatrices de salon, les redoutables Précieuses désœuvrées et ratiocinantes sur qui tombe déjà la foudre misogyne d'un Chapelain ou d'un Boileau, ou le regard amusé, mais acerbe, du Molière des *Précieuses ridicules* qui condamna leurs bourgeoises imitatrices.

Au grand dam des critiques et des censeurs du bon goût, on abandonne tout pour les aventures d'une Finette Cendron, celles d'une Cendrillon, ou encore d'un Oiseau bleu, comme en témoignera plus tard Antoine Hamilton (1646-1720), lui-même auteur de contes parodiques :

Les contes ont eu, pour un temps,
Des lecteurs et des partisans ;
La cour même en devint avide,
Et les plus célèbres romans
Pour les mœurs et les sentiments,
Depuis *Cyrus* jusqu'à *Zaïde*,
Ont vu languir leurs ornements,
Et cette lecture insipide
L'emporter sur leurs agréments⁵.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. A. Hamilton, *Les Quatre Facardins*, dans M. de Lévis (éd.), *Contes d'Antoine Hamilton*, Paris, Renouard, 1813, vol. 2, p. 2. Rédigés au début du siècle, les contes de Hamilton ne seront publiés qu'en 1730.

Dès 1697, l'année même de la parution des premiers recueils de contes féeriques (deux ans plus tôt pour les *Œuvres meslées* de Marie-Jeanne Lhéritier), Pierre de Villiers avait, dans ses *Nouvelles Réflexions sur les Défauts d'autrui*, condamné la mode du conte de fées qu'il avait qualifiée de véritable « humiliation pour les superbes auteurs des plus énormes romans » car « 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 »⁶. Deux ans plus tard, il s'était encore plaint de ces contes qui « nous assassinent depuis un an ou deux » dans ses célèbres *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*.

Plus de trois siècles plus tard, on ne peut que constater que ce « mauvais goût » a perduré, a traversé les siècles, subissant d'infinies mutations, s'adaptant à tous les contextes linguistiques, culturels, idéologiques, géographiques et infiltrant les nouveaux media au fur et à mesure de leur invention, du texte imprimé au texte illustré, à l'opéra, au dessin animé, au cinéma et aux nouveaux media interactifs.

Ce numéro de *Féeries* consacré au « Merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents » rassemble des articles de spécialistes du conte de fées, du merveilleux sous toutes ses formes, non seulement en littérature mais aussi en musique, en culture populaire, au cinéma ou à l'opéra, dans d'autres langues et d'autres cultures, et à d'autres époques que la fin du XVII^e siècle.

Dans son article « La Belle et la Bête en famille. Cousinages historiques et poétiques », Jean-Paul Sermain explore les parentés, proches et éloignées, de *La Belle et la Bête*. « Peut-on », demande J.-P. Sermain, « lire un texte à partir de son futur ? ». Dans le cas du conte de fées, dans ce mélange de culture écrite et orale, mondaine et populaire, infantile et adulte, littéraire, mais aussi musicale ou visuelle, la question est plus que nulle part ailleurs pertinente. J.-P. Sermain explore ici quelques membres de cette famille composite et nombreuse. On retrouve, parmi cette parenté, des textes que des siècles et des langues séparent tels que *The Bloody Chamber* (1979) d'Angela Carter mais aussi un roman qui a paru, à l'aube de la Révolution, de ce côté-ci de la Manche, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782). Peut-on lire à l'envers de l'histoire ? Certes, un autre philosophe aurait répondu que primait avant tout le plaisir du texte, et dans le

6. Abbé de Villiers, *Nouvelles Réflexions sur les Défauts d'autrui*, J. Collombat, 1697, t. I, p. 42 ; cité par M. E. Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928, p. 212.

genre merveilleux, qu'y a-t-il d'autre que ce plaisir du texte? Comme le montre J.-P. Sermain, le dialogue est fort possible entre les membres de cette famille de *La Belle et la Bête* où, comme dans de bonnes familles, les générations ne sont pas nécessairement respectées, des nièces sont plus âgées que leurs tantes... et où la plus grande complicité règne parfois entre des membres éloignés de sang ou d'âge, parce que comptent avant tout les trop rares affinités électives.

Dans « Le temps des œuvres n'a-t-il qu'une direction? Le cas des contes orientaux de Gueulette au miroir d'un livre de Pierre Bayard », Jean-François Perrin fait le point sur la postérité des contes orientaux de Gueulette à la lumière d'un nouveau cadre intertextuel qu'autorise l'inversion de la perspective chronologique telle que l'a exposée Pierre Bayard dans *Le Plagiat par anticipation* (2009). Selon J.-F. Perrin, « la théorie de plagiat par anticipation offre désormais des ressources vertigineuses pour une approche authentiquement comparatiste de la littérature ». Cette ouverture que pratique aussi J.-P. Sermain dans son article est la bienvenue, non seulement dans les études littéraires en général où a longtemps primé une approche chronologique. Mais dans le cas du conte, domaine qui ne connaît pas de frontière sociale, linguistique, chronologique, l'analyse de nouveaux rapports pertinents ne peut que nous aider à mieux comprendre le merveilleux à travers les siècles, les langues, les continents, et à nous faire oublier les querelles d'influences (qui a influencé qui? l'oral est-il à la source de l'écrit ou est-ce le contraire?). Si ces analyses chronologiques donnent parfois des résultats probants, elles ont conduit aussi parfois à une certaine sclérose critique incompatible avec la véritable nature des contes de fées qui, pour reprendre les mots justes et beaux d'Elizabeth Harries, « voyagent, [ils] franchissent les frontières entre les pays, entre les genres, entre les grandes et les petites civilisations. À l'image des rivières de montagne, ils progressent parfois en surface, étincelants et visibles au monde qui les entoure. Mais parfois ils s'enfoncent sous terre, avançant cachés à travers les pierres et les grottes pour réapparaître en de nouveaux endroits inattendus ». Nous ne pouvons que nous réjouir des nouvelles analyses présentes ici ainsi que des nouvelles perspectives qu'ouvrent ces lectures de contes à rebours d'une certaine chronologie, mais aucunement à rebours du sens.

C'est aussi à ces cousinages que s'est intéressée Ute Heidmann dans son article « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile ». Au travers du destin de trois contes, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge* et *La Barbe bleue*, U. Heidmann montre comment Perrault s'est inspiré de conteurs et de récits plus anciens dont les *Métamorphoses* d'Apulée, les *favole* de

Straparola, ou encore les *cunti* de Basile, mais aussi de textes plus récents tels que *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine (1669) pour donner à ses contes cette forme générique particulière et originale dont s'inspireront à leur tour, plus tard, dans un autre pays et dans une autre langue, les frères Grimm. U. Heidmann montre comment Perrault, travaillant et retravaillant les textes anciens, « parvient à créer une nouvelle variation générique : le conte *pseudo-naïf* doté d'un sens crypté qui se découvre *plus ou moins selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent* ». « La naïveté bien entendue », disait jadis la nièce de Perrault, Marie-Jeanne Lhéritier, « n'est pas connue de tout le monde » en effet...

C'est grâce à son étonnante plasticité, son adaptabilité à tous les contextes, à toutes les langues, à tous les âges, que le conte merveilleux a survécu à travers les siècles. Au fil du temps, à travers ses nombreux voyages sur de nouveaux continents, dans de nouvelles langues, le conte de fées de la première vague a bien entendu dû subir des transformations radicales. D'abord écrit par des salonnières et des académiciens, pour des adultes, le conte de fées est devenu un genre populaire. Il sera intégré à la « littérature pour enfants » qui émerge à la fin du XVIII^e siècle et se consolide au siècle suivant. Genre aristocratique et pour adultes à l'origine, mais soumis par la suite à un impératif pédagogique lui-même récupéré par des programmes politiques et nationalistes, le conte de fées a peu à peu aussi perdu la nature ludique typique de beaucoup de contes de la première génération.

Considérés comme « trop longs » ou « précieux », les contes de Marie-Jeanne Lhéritier ont dû céder à la simplicité, toute apparente, d'un autre conteur, Charles Perrault. Dépouillés de leur cadre, c'est-à-dire de leurs lieux d'énonciation et d'écoute, espaces comiques et ludiques où se perd le sens mais où naît une remise en question plus profonde de la légitimité non seulement de la raison mais aussi de sa critique, les contes d'Aulnoy ont mieux survécu dans le paysage merveilleux international, au prix parfois de remaniements linguistiques et idéologiques.

Dans « Du salon littéraire à la chambre d'enfant. Réécritures des contes de fées français aux Pays-Bas », Daphne Hoogenboezem analyse la carrière de Marie-Catherine d'Aulnoy aux Pays-Bas, ainsi que le destin du merveilleux français, de Perrault à Aulnoy, dans la langue de Vondel. Les contes de la première vague y seront publiés, en contrefaçon, d'abord en langue française, dès 1697 pour Perrault, et l'année suivante pour Aulnoy. Ils seront d'abord destinés à un public adulte de Français (vivant aux Pays-Bas ou bien en France) et de lecteurs cultivés néerlandais. D. Hoogenboezem analyse le destin différentiel des traductions des contes

de ces deux conteurs majeurs de la première vague. Si les contes d'Aulnoy sont traduits un quart de siècle avant ceux de Perrault, la tendance s'inverse par la suite. Les contes de Perrault seront intégrés immédiatement dans le domaine naissant de la littérature enfantine, alors que ceux d'Aulnoy n'y entreront pas. Ils devront attendre la fin du siècle suivant (soit un siècle et demi après la première traduction) pour être à nouveau traduits et réapparaître aux Pays-Bas sous la plume d'une certaine « Agatha » (pseudonyme de Reinoudina de Goeje, 1833-1893), féministe notoire et auteur de nombreux livres pour enfants. Celle-ci réécrit alors une sélection de sept contes d'Aulnoy qui paraissent dans son recueil *Sprookjes uit de oude doos* (*Contes d'hier*, 1882).

La destinée d'Aulnoy ne s'arrête pas aux Pays-Bas. Au XIX^e siècle, son œuvre sera aussi adaptée pour un public anglophone. En 1892, l'éditeur londonien Lawrence & Bullen publie la première traduction anglaise en un volume des vingt-quatre contes d'Aulnoy sous la forme d'un recueil accompagné d'illustrations et d'une introduction d'Anne Thackeray Ritchie, fille du célèbre romancier William Thackeray. Autre temps, autres mœurs... Ces contes seront ainsi remis à la mode victorienne à une époque fort éloignée des considérations aristocratiques, mondaines et parisiennes qui constituaient le cadre originel des contes. C'est ce recueil mis à la mode anglaise qu'analyse Glen Regard dans son article « *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy* (1892) : la traduction des *Contes des Fées* et des *Contes nouveaux* de Marie-Catherine d'Aulnoy par Annie Macdonel et Elizabeth Lee ». G. Regard étudie ces contes qui, pour reprendre une expression d'un autre traducteur (voir l'article de Catherine Velay-Vallantin) ont été « *englished, corrected, with cuts to every tale* ». Anglicisés, remaniés, « corrigés » pour correspondre à une autre réalité politico-historique, littéraire, idéologique ou encore pédagogique (Aulnoy ne s'adressait pas à des enfants), tronqués bien souvent de leur moralité impertinente ou ironique, les contes d'Aulnoy, ces « contes à dormir debout », « lectures insipides » et « la plus mauvaise marchandise » du Siècle de Louis XIV dont les contemporains se sentaient « assassinés », ont fort bien résisté au temps au point de défier les modes littéraires en tout genre.

Signe encore de la pérennité du modèle merveilleux français, outre-Manche toujours, un des personnages mis en scène par Perrault connaîtra également une immense popularité : le Chat Botté. Certes, comme le montre Catherine Velay-Vallantin dans « Le Chat Botté dans l'Angleterre du XVIII^e siècle : *The infinite cat project* », les Anglais n'ont pas attendu le félin de Perrault pour s'intéresser au destin merveilleux de chats devenus légendaires, et la figure d'un Chat Botté connaîtra beaucoup de

mutations outre-Manche, mutations poétiques, iconographiques mais aussi politiques.

C. Velay-Vallantin analyse ici ces pérégrinations aux croisements de cultures littéraires et orales, aristocratiques et populaires, ainsi que les changements génériques qui ont fait du « Puss » originel, au féminin, un « Puss in Boots », au masculin, une fois que celui-ci a enfilé les légendaires bottes. Les contes du Chat Botté sont ici envisagés au travers de leur matérialité éditoriale, mais aussi de leurs manifestations lors des fêtes populaires londoniennes telles que la Bartholomew Fair qui, devenue source d'émeutes, sera interdite en 1855. Au travers de ces analyses de la présence polymorphe du Chat Botté outre-Manche, C. Velay-Vallantin nous aide à mieux comprendre la légendaire figure du Chat Botté, en construisant, « avec le conte, le réseau de toutes les autres “façons de faire et façons de dire” qui en éclairent non seulement le mouvement général mais le plus énigmatique détail ». Ici aussi, la récupération d'un Chat Botté dont Perrault avait réécrit l'histoire, atteste, une fois encore, deux siècles plus tard, dans un milieu populaire et carnavalesque fort éloigné des salons mondains et aristocratiques des dernières années du Roi Soleil, de la pérennité mais aussi de l'adaptabilité, à la fois idéologique et poétique de la première vague merveilleuse française.

Le merveilleux d'inspiration française fera encore un autre voyage, non plus vers le nord ni l'ouest, mais vers l'est. Moins de vingt ans après la parution des *Sprookjes uit de oude doos* (1882), et moins de dix ans après la parution de *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy*, sera représenté pour la première fois *Rusalka*, opéra majeur d'Antonín Dvořák dont la première eut lieu à Prague le 1^{er} mars 1901. Cet opéra qui mêle mélodies tchèques et motifs féeriques d'inspiration nationale mais aussi internationale, latine et française, connaîtra un succès immédiat. Dans son analyse de « Musique sur l'eau : *Rusalka* de Dvořák et l'histoire de Mélusine », Elizabeth Harries retrace le voyage international et complexe d'un de ces contes qui franchissent les frontières entre les pays, entre les genres, entre les grandes et les petites civilisations, progressent parfois en surface ou disparaissent à l'œil nu pour réapparaître en de nouveaux endroits inattendus.

E. Harries retrace ainsi le destin européen de l'histoire de Mélusine, depuis ses origines en latin et en français du Moyen Âge jusqu'à son apparition sur la scène pragoise au tournant du siècle dernier sous la forme d'un opéra, un *Conte de fées lyrique en trois actes*. L'histoire de Mélusine, apparue pour la première fois à la fin du XIV^e siècle sous la plume de Jean d'Arras et sous le titre de *Mélusine, ou la noble histoire de Lusignan*, faisait en effet partie d'un texte fondateur de la thématique de *Rusalka*. Le

librettiste de *Rusalka*, Jaroslav Kvapil, avait trouvé sa source d'inspiration dans trois œuvres plus tardives mais qui portent l'héritage de cette tradition ancienne latine et médiévale : le conte *Ondine*, paru en 1811, de Friedrich de La Motte-Fouqué, descendant d'une famille de Huguenots originaires de Normandie, puis l'histoire qu'en a tirée Hans Christian Andersen, intitulée *La Petite Sirène* (1837), et enfin la pièce de Gerhart Hauptmann *La Cloche engloutie* (1896). Bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une nouvelle version littéraire par les conteurs et conteuses français de la première génération, l'Ondine-Mélusine-Rusalka montre aussi les métamorphoses que peut prendre une héroïne merveilleuse, de la plume de Jean d'Arras au ^{xiv}^e siècle à la scène pragoise six siècles plus tard. Dans « Un remake de *La Barbe bleue*, ou l'au-revoir à Perrault », Jack Zipes analyse également le destin, à travers les médias et les siècles, d'une autre figure légendaire qui a traversé les continents, les langues, et a connu un fabuleux destin, des presses du ^{xvii}^e siècle aux écrans d'aujourd'hui : Barbe Bleue.

Les articles rassemblés ici proposent une ouverture vers de nouveaux horizons féeriques, vers de nouveaux débats, vers de nouvelles collaborations pour découvrir et comprendre mieux encore ce merveilleux destin du féérique d'inspiration française, mais désormais mondial. Je terminerai en remerciant vivement toutes celles et tous ceux qui ont accepté d'accompagner *Féeries* dans cette aventure internationale. Je les remercie d'avoir accepté de consacrer un temps qui n'est que trop précieux, pour partager avec nous leur recherche sur « Le Merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents », et leur passion pour le merveilleux en général. Je remercie également l'UMR LIRE et Yves Citton pour leur soutien, ainsi que Cécile Boulic, qui a permis l'échange d'idées entre le Nouveau Monde et l'Ancien en traduisant les articles de deux spécialistes du conte outre-Atlantique, et Julie Ridard pour sa contribution à la réalisation matérielle du numéro.

Pour son aide si précieuse dans l'organisation et la composition de ce numéro, mais aussi pour son amitié de longue date, je remercie Anne Defrance.