Féeries

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

15 | 2018

L'univers sensible des contes

Introduction

Christelle Bahier-Porte et Emmanuelle Sempère

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1280>

DOI : 10.4000/feeries.1280

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-075-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Christelle Bahier-Porte et Emmanuelle Sempère, « Introduction », *Féeries* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.1280>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

© Féeries

Introduction

Christelle Bahier-Porte et Emmanuelle Sempère

On date traditionnellement la naissance du conte merveilleux littéraire ou conte de fées, de 1690, avec la parution de « L'Île de la félicité », inséré par Marie-Catherine d'Aulnoy dans le roman *Histoire d'Hypolite comte de Douglas*. L'histoire relève toutefois davantage du merveilleux mythologique et allégorique : Adolphe, prince de Russie, se perd au cours d'une chasse et se retrouve dans la caverne d'Éole. Transporté par Zéphir sur l'île de la Félicité, il passe trois cent ans auprès de la princesse. Sur le chemin du retour, il est abusé par le Temps qui le force à mettre pied à terre, il meurt et la princesse se lamente et ferme son palais aux hommes. Cinq ans plus tard, avec la parution des contes en vers de Charles Perrault et des *Œuvres mêlées* de Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, le genre naissant du conte de fées littéraire se détourne du merveilleux mythologique pour proposer une voie nouvelle qui fera son originalité. Avec les contes en vers, puis surtout les *Histoires ou Contes du temps passé* (1697), Perrault propose de renouer avec la « naïveté », une « naïve simplicité » qu'il dit avoir puisée dans la tradition orale, au plus profond des huttes et des cabanes, et qui se nourrit de la voix des nourrices de l'enfance pour bercer les lecteurs et les lectrices avides de romanesque. L'enjeu, on le sait, est polémique et s'inscrit dans la Querelle des Anciens et des Modernes qui bat alors son plein. Perrault, comme Lhéritier qui met en avant les troubadours provençaux, propose des contes dont l'origine ne se trouve plus dans l'Antiquité mais relève d'une tradition nationale, d'une tradition orale qui fonde à la fois leur autorité, dégagée de celle des auteurs anciens, et leur moralité, opposée à l'immoralité des fables antiques. Cette « naïve simplicité » s'accompagne alors d'une approche plus concrète du monde sensible, entendu comme le monde qui entoure les personnages du conte et la manière dont ces derniers le perçoivent et l'éprouvent. Les contes de Perrault proposent également une nouvelle forme de connaissance et de transmission, qui n'est pas une connaissance érudite fondée sur l'allégorie et le commentaire, mais une connaissance *sensible*, précisément, fondée sur le plaisir et sur la transmission d'une expérience, puisée à la voix des nourrices, expérience de l'histoire qui engendre la « morale » de ces contes, morale pratique au premier chef. Perrault écrit ainsi dans la préface « À Mademoiselle » que c'est un « désir de

connaissance », une *libido sciendi*, qui aurait conduit des « Héros » « jusque dans des huttes et des cabanes » :

[À] qui convient-il mieux de *connaître* comment vivent les Peuples, qu'aux Personnes que le Ciel destine à les conduire ? *Le désir de cette connaissance* a poussé des Héros, et même des Héros de votre Race, jusque dans des huttes et des cabanes, pour y voir de près et par eux-mêmes ce qui s'y passait de plus particulier : cette *connaissance* leur ayant paru nécessaire pour leur parfaite instruction¹.

- 1 Il s'agit de « voir de près » et « par soi-même », d'éprouver, en d'autres termes, de manière empirique le mode de vie des peuples, auquel les contes vont donner accès, avec une « naïveté » stylistique qui saura entrer en écho avec la culture du public mondain. Cette même année 1697, d'Aulnoy publie trois volumes de *Contes de fées*, qui, à leur manière propre, miment une forme d'oralité, parfois très enfantine, et s'amuse de la connivence avec le lectorat contemporain. Dans les *Entretiens sur les contes de fées* (1699), premier texte critique sur le genre nouveau, Villiers fait dialoguer un Parisien et un Provincial sur l'origine et surtout sur la finalité de tels contes. Au Parisien qui propose de considérer les contes de fées comme des fables, le Provincial rétorque que, pour ces derniers, « l'invention en est due à des nourrices ignorantes » et qu'ils sont regardés comme le « partage des femmes »², et il affirme qu'ils n'ont été inventés que « pour faire peur aux petits enfants, ou pour les divertir³ ». Le Parisien soutient au contraire que les contes de fées ont une vocation morale depuis leur origine : « [...] et si celles qui ont entrepris d'en composer s'étaient souvenues que ces Contes n'ont été inventés que pour développer et *rendre sensible* quelque moralité importante, on ne les aurait point regardés comme le partage des ignorants et des femmes⁴. » L'expression « rendre sensible » peut certes relever du domaine de la raison⁵, mais la suite du débat montre que ce mode de transmission « sensible » fait la spécificité du conte⁶. Si le Parisien défend une lecture allégorique du conte⁷, il affirme, après Perrault dont il fait l'éloge, que « [...] la simplicité et le naturel de la narration, est ce qui fait le principal mérite d'un conte », lesquels exigent une « grande capacité » : « [...] il faut être habile pour bien imiter la simplicité de leur ignorance, cela n'est pas donné à tout le monde [...] »⁸. » Pour susciter un « effet » pour reprendre le terme du Provincial, « faire peur », « divertir », « instruire », il faut créer une manière de conter dont les nourrices donnent une sorte de modèle : comme chez Perrault, et en dépit du débat sur l'allégorie, on retrouve l'idée que le modèle du conte est la parole vive, qu'il faut être capable de percevoir. En ancrant le genre moderne du conte dans la parole des nourrices, dans le monde de l'enfance les premiers auteurs et critiques promeuvent un mode de transmission fondé sur la constitution d'une mémoire sensible, intime presque, qui n'est pas la mémoire des érudits et des commentateurs. Au cœur du clivage entre raison et imagination, hérité de Descartes et discuté au tournant du siècle, ils suggèrent que l'imagination pourrait être une voie d'accès au savoir, précisément parce qu'elle relève du corps, de la sensation, de l'émotion.
- 2 De fait, le conte littéraire hérite d'un matériau archaïque profondément « naturaliste » dont la richesse en termes d'imagination matérielle mériterait l'attention qui lui a été portée pour d'autres genres, comme la poésie. Pour les anthropologues et les folkloristes, il est bien connu que la performance même du conteur prolonge l'action sur les sens qu'induisent à la fois l'inspiration du conte et l'oralité (réelle puis imitée) de son énonciation et de son écriture. La partition entre conte populaire et culture lettrée a pu cependant conduire à considérer que le conte merveilleux littéraire tel qu'il naît au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles aurait édulcoré le conte, son

enracinement dans le monde concret ou son rapport au corps, au profit d'un univers plus intellectualisé, médiatisé par la langue mondaine. Les études formalistes, héritées de Propp, ont d'autre part privilégié l'analyse des structures du conte, des séquences ou motifs, au détriment du monde concret dans lequel il s'inscrit, et ont pu contribuer à faire du personnage une « fonction » dépourvue de toute « psychologie » ou « émotion ». Or, dès la naissance du genre, donner une connaissance sensible du monde, notamment par l'attention aux détails, fait pleinement partie du plaisir promis par le conte. Jean-Pierre Collinet remarque que, dans les contes de Perrault, « grâce aux objets, aux meubles, aux détails sur la nourriture ou les vêtements, la réalité contemporaine [...] permet à la féerie de s'enraciner dans le quotidien⁹ ». Mais réciproquement, pourrait-on dire, le quotidien du conte acquiert une dimension féerique singulière, à l'instar de la barbe bleue du personnage éponyme, de la clé fée du même conte ou des boudins des « Souhais ridicules ». La pluie d'or de la mythologie devient une pluie beaucoup plus concrète chez d'Aulnoy : dans le Royaume des morts où le Mouton conduit la Princesse Merveilleuse, « [i]l [...] pleuvait des bisques d'écrevisses, des soupes de santé, des foies gras, des ris de veau mis en ragoût, des boudins blancs, des saucissons, des tourtes, des pâtés, des confitures sèches et liquides, des louis d'or, des écus, des perles, et des diamants¹⁰ ». Quant à la « féerie du décor » qui caractérise plusieurs de ses contes, elle révèle sans doute une proximité avec la société aristocratique dont le conte se ferait le « miroir¹¹ », mais elle témoigne aussi de cette volonté de rendre sensible le monde contemporain du lecteur par la féerie qui vient l'animer. Le conte peut pousser assez loin l'évocation d'univers singuliers, aussi la féerie du quotidien caractérise-t-elle encore davantage le conte oriental tel que Galland le dévoile au public français dans *Les Mille et Une Nuits* à partir de 1704, relayé par Pétis de La Croix et *Les Mille et Un Jours* à partir de 1710. Le lecteur découvre les gestes des artisans, le détail de la préparation des mets, le parfum des fruits, le chatolement des tissus ou la lourdeur des tapis qui parfois servent à faire, discrètement, sortir les amants. Comme l'a montré Jean-Paul Sermain, cette attention au monde concret relève d'un « réalisme enchanté qui instaure un nouveau rapport aux corps et aux choses. [...] Le réel subsiste et même s'intensifie dans son développement merveilleux¹² ». Ce rapport aux objets était déjà, plus discrètement, à l'œuvre chez Perrault et **Jean-Paul Sermain** explique d'ailleurs, dans ce volume, à partir des robes de Peau d'Âne, et de leur fortune symboliste puis contemporaine, comment l'élément concret « se multiplie par les valeurs elles-mêmes diverses dont il est investi » (morale, symbolique, psychanalytique, allégorique...). Le souci du détail — une couleur, une matière, une odeur, l'intonation d'un chant — peut relever de la gageure, ou de la trouvaille, comme dans *Acajou et Zirphile* (1744), artistement composé à partir de situations et d'objets inattendus et hétérogènes puisque Duclos devait répondre au défi de composer un conte à partir des estampes de Boucher¹³. Dans un va-et-vient entre la référence à des objets vraisemblables du mobilier, de la décoration, de l'alimentation, de l'habillement, et l'invention d'objets hybrides et magiques, le conte comble les sens et les surprend.

- 3 En effet, les approches historiques attentives au renouveau de la sensibilité induit par le tournant rococo et aux genres dont elle favorise l'expression, comme l'opéra et le conte de fées, ont conduit à observer la fabuleuse richesse esthétique du conte. Tableaux colorés, galeries de glaces miroitantes, matières précieuses, tissus soyeux, marbres délicats, chants, danses et musiques, le conte ne cesse de puiser aux arts contemporains mais aussi de les concurrencer sur leurs terrains propres. Ainsi des morceaux chantés des contes d'Aulnoy, ou, quatre décennies plus tard, de Cazotte, qui

ne sont pas de simples ornements mais participent de l'action. Le conte, la peinture et la scène lyrique sont engagés dans un dialogue constant, fait de transpositions, d'allusions, de convergences¹⁴. Le conte partage avec les arts une extrême attention aux effets sensibles du merveilleux. L'enchantement est, explique Cahusac dans l'*Encyclopédie*, « un ressort de plus dans la main du poète pour faire agir la passion, et pour lui faire créer des moyens plus forts d'étonner, d'ébranler, de séduire, de troubler le spectateur¹⁵ ». Les affinités du conte avec les arts de la danse, de la peinture et de la sculpture sont non seulement attestées par le développement de l'illustration dans les éditions de contes, mais aussi par les nombreux dispositifs intégratifs de ces arts dans le conte, comme les descriptions de « galeries magnifiques¹⁶ », les métamorphoses en statues ou en fontaines ou les délicates évocations de paysages. Tableaux, danses et musiques font du conte un spectacle total. Ce trait qu'on retrouvera dans le conte jusqu'au Romantisme et au-delà souligne la vocation du conte à enchanter tous les sens.

- 4 Le conte merveilleux, qui mêle volontiers les différents règnes (végétal, minéral, animal), construit un univers sensible singulier qui participe, dans la perspective de Perrault, de sa « naïveté » et plus largement du plaisir nouveau qu'il entend susciter. Il se manifeste, on l'a évoqué, par un « réalisme enchanté », qui dote l'univers quotidien, non seulement des Grands mais aussi des gens du peuple, d'une profondeur insoupçonnée : la réalité quotidienne — contempler un tableau, aller chercher de l'eau, frotter une lampe — peut devenir le lieu même de l'enchantement, de la rencontre avec le surnaturel. Les objets, les vêtements acquièrent un statut particulier. Ils signifient immédiatement le merveilleux, par exemple par un mélange des règnes naturels chez d'Aulnoy où l'on trouve une jupe d'ailes papillons, une écharpe de toiles d'araignée, un gros crapaud en guise de fontange ou encore un crocodile qui sert de bonnet à un enchanteur¹⁷. Jean-Paul Sermain montre comment les quatre robes de Peau d'Âne gardent une présence sensible, tout en nourrissant l'interprétation du lecteur par les différentes significations dont elles se dotent dans le conte. Les robes continuent d'ailleurs de fasciner les continuateurs de Perrault : elles prennent littéralement la place des femmes chez Henri de Régnier, suscitent une expérience sensorielle inédite chez Amélie Nothomb¹⁸, ou génèrent le désir et les fantasmes mortifères chez Audrée Wilhelmy¹⁹. L'objet merveilleux a une dimension synesthésique, qu'il soit issu du quotidien, ou conçu pour créer un effet extraordinaire. L'éveil de tous les sens participe de l'enchantement, les concepteurs de palais féeriques l'ont bien compris, mais on peut penser aussi à ces scènes de sérail dans lesquelles le personnage masculin est préparé à la révélation de la beauté de la princesse du lieu par la musique, la saveur des mets les plus raffinés, les parfums²⁰. Par ailleurs, l'attraction des conteurs des XVII^e et XVIII^e siècles pour les motifs situés en lisière du merveilleux, grâce auxquels ils pourraient interroger les limites de la nature (la différence entre l'animal et le végétal, entre le minéral et les règnes du vivant, entre le monstrueux et le naturel), souligne l'enjeu possiblement heuristique de l'épreuve des sens dans le conte. Dans les années 1730-1740, Marguerite de Lubert n'hésite pas à explorer, avec une rare liberté, les rencontres entre les différents règnes (femme-baleine, femme-écrevisse, amante guenon, feuille de chêne magique, couple métamorphosé en herbes aromatiques soudain douées de paroles...). On reste toutefois dans un univers ludique régi par les désirs et les pouvoirs des fées. Dans le roman « chimique » du médecin François-Joseph Hunauld, *Le Nouveau Traité de physique sur toute la nature* (1742), en revanche, la confusion des règnes a des enjeux philosophiques et scientifiques : « Les analogies et métaphores, qui tendent à brouiller les distinctions entre les trois règnes de la nature,

sont pour Hunauld le matériel principal d'un merveilleux qu'il décèle dans les opérations de la chimie », écrit **Sarah Benharrech** dans son étude de l'ouvrage. Pour Hunauld, le végétal est « l'objet emblématique d'une connaissance sensible du vivant et une source de merveilleux ». Quelques années plus tard, dans le conte romantique, **Catherine Rapenne** perçoit, chez Tieck, Sand et Nodier, un nouveau rapport à la nature, créant des personnages à la frontière de l'humain (animal, lutin) et proposant un univers « dans lequel la nature est animée d'un rayonnement intrinsèque tel qu'elle peut offrir le lieu d'une régénération par les sens ».

- 5 Dans cet univers singulier, quels sont alors les modes d'expression de la sensibilité ? Cette dernière, comme le rappelle la définition de l'*Encyclopédie*²¹, relève du domaine des émotions. On ne s'étonne pas de voir les personnages des contes d'Aulnoy, de L'héritier ou de Murat fondre en larmes, c'est un des nombreux signes de la proximité des contes de la fin du XVII^e siècle avec les romans contemporains. **Pierre-Emmanuel Moog** montre dans ce numéro que les personnages des contes de Perrault, peu étudiés selon cet aspect, font preuve d'une grande variété d'émotions, à partir de laquelle il propose une typologie des personnages selon leur « comportement émotionnel ». Les personnages, loin de n'être que des « fonctions » réductibles à leur rôle dans l'action, éprouvent des émotions intenses, qui s'expriment par le corps : rougissement, rires, tremblements, cris, évanouissements jalonnent les contes. Cette physique des émotions devient encore plus visible dans les contes des années 1740-1750, alors que la philosophie sensualiste est de plus en plus communément admise. Aurélia Gaillard écrit ainsi que, pour cette période, le « conte est un genre *sensible* qui part et parle du corps²² ». On pense bien entendu au développement du conte libertin dans ces mêmes années. De fait, le conte merveilleux devient le lieu idéal d'une exploration des désirs amoureux, autorisant toutes les expériences et toutes les audaces. Les héroïnes d'Aulnoy déjà n'hésitaient pas à exprimer le plaisir qu'elles éprouvent, à l'instar de Printanière « si hors d'elle, qu'elle n'en pouvait plus » en découvrant la beauté de Fanfarinet²³. Plus profondément, le recours à la métamorphose, le motif de l'époux monstrueux, ou encore le fantasme de la dévoration qui parcourent les recueils de cette auteure constituent les éléments d'une enquête sur la psyché et le désir féminins²⁴. Enquête poursuivie avec encore plus d'audace peut-être par Marguerite de Lubert dans les années 1740-1750 et par Crébillon, car l'enquête n'est pas réservée aux femmes auteurs. **Moussa Traoré** rappelle ainsi que le désir féminin se trouve au centre du conte « Ibrahim et Anaïs » inséré par Montesquieu dans les *Lettres persanes* (1721), dont il propose une lecture politique : « la réhabilitation du plaisir féminin » serait une « condition d'une société harmonieuse et pérenne ». Cette « réhabilitation » se fait sur le mode du « monde renversé », offrant ainsi une image, très sensuelle, d'un autre monde possible pour les femmes, interrogé grâce à la liberté permise par le recours au genre du conte.
- 6 Lieu d'expression des émotions et d'exploration des désirs, le conte merveilleux accorde-t-il toutefois une place particulière à l'expression des sensations, comme facultés de sentir²⁵ ? L'être merveilleux fait-il preuve d'une sensibilité particulière ? **Aurélia Gaillard** analyse dans ce volume des cas d'hypersensorialité particulièrement originaux. En effet, si les conteurs étudiés reprennent un motif folklorique bien connu, celui des « doués », c'est pour en renouveler profondément et le traitement narratif et la signification, puisque ces « doués » sont moins des héros que des victimes de dérèglements sensoriels. A. Gaillard souligne l'hybridation du discours médical au cœur du conte merveilleux, lequel devient lieu d'interrogation des savoirs contemporains.

L'enquête ouverte ici mériterait d'être poursuivie de manière plus systématique : l'approche interdisciplinaire des contes se révèle particulièrement opératoire. **Isabella Mattazzi** pour sa part analyse la densité des significations possibles à partir des couleurs dans « La Barbe bleue » de Perrault, le bleu bien entendu mais aussi le rouge de la clé fée, enquête qu'elle poursuit dans le roman d'Amélie Nothomb, où la sensation, essentielle chez Perrault, « se trouve être complètement détachée de l'objet » par une cristallisation dans l'image photographique. Si l'analyse d'I. Mattazzi part bien d'une réflexion sur la perception visuelle, il s'agit surtout de proposer au lecteur une herméneutique très riche dont la sensation n'est que le point de départ. Car dans les contes, à l'instar du bleu de la barbe, les couleurs sont les signes de la merveille : elles ouvrent la voie vers un monde féérique, parfois inquiétant²⁶, mais sont-elles pour autant supports de sensations exceptionnelles ? La question mériterait d'être confrontée au débat qui a cours à propos de la peinture, lequel suit la chronologie de nos contes littéraires, de la fin du XVII^e siècle avec Roger de Piles à la deuxième moitié du XVIII^e. On pense notamment aux propositions de Diderot : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle qui les anime²⁷. » La couleur permet au peintre (au conteur) de rendre la nature sensible et vivante, elle l'anime littéralement. Comme la vue pour la couleur, l'ouïe, et même l'odorat sont sollicités pour décrire l'événement ou l'être merveilleux. Il s'agit parfois de suggérer que l'être merveilleux aurait une sensibilité particulière, à l'instar de l'ogre du « Petit Poucet » ou de la Princesse Schéhéristani qui se nourrit de « l'odeur des parfums et celle des viandes²⁸ ». Il s'agit plus souvent de ménager un « effet » pour reprendre l'expression de Villiers, notamment afin de susciter l'effroi ou la terreur : les ogres chez d'Aulnoy s'expriment par leur « voix de tonnerre » ou leurs rugissements²⁹, le Prince Marcassin se fait connaître par son odeur nauséabonde ; « un bruit effroyable, causé par le poids énorme de son corps, par le cliquetis terrible de ses écailles, et par des hurlements affreux » annonce l'arrivée de la Bête chez Villeneuve³⁰ ; les cris des monstres allégoriques des contes de l'année 1789 condensent toute l'inquiétude que suscite la violence du surgissement de l'événement révolutionnaire³¹. L'expérience sensible au cœur des contes ressurgit ainsi sur le lecteur, invité à partager la terreur ou le dégoût des personnages.

- 7 Les « synesthésies » sont fréquentes dans les contes et mettent en jeu une sensibilité à la fois naïve et savante, qui appelle la transposition et la reprise. Si le destin scénique et opératique de « La Belle et la Bête » est bien connu³², s'alimentant de l'immense fortune picturale d'Amour et Psyché, d'autres contes, et ils sont très nombreux, ont circulé d'art en art. La « galanterie » des petits tableaux de genre passe en musique et Marmontel, auquel s'intéresse ici **Alban Ramaut**, incarne exemplairement la vocation de rendre la morale sensible grâce aux arts. *La Bergère des alpes* met en abyme la pastorale et surtout, explique A. Ramaut, suggère que la musique permet l'allègement du propos, suppléant « l'érotisme de Pétrone, la franchise de La Fontaine et de Houdar », dont elle tire sa matière. La musique aurait un rôle de vecteur de la sensibilité et d'expérience sensible à la fois, elle aurait le pouvoir « de rendre palpable » l'expérience sensible comme le merveilleux qui opère, bien sagement, dans ce conte moral.
- 8 Que la sensibilité du conte puisse se faire le vecteur, non pas seulement de l'érotisme ou du libertinage, comme l'ont déjà bien montré les études sur les sylphes des Lumières³³, mais aussi de la morale, n'est pas un faux argument sournoisement fourni par Villiers à

son Parisien. C'est en effet dans la droite ligne de l'éducation classique, soucieuse d'agrément et de douceur, que le merveilleux sensible peut devenir l'instrument et le lieu d'une « expérience initiatique » comme le développe ici **Magali Fourgnaud**. Il n'est pas indifférent de noter que les collèges jésuites, qui pratiquaient le théâtre, préconisaient aussi des exercices spirituels passant par les sens, car les épreuves imposées aux héros enfantins des contes, conçues pour élever leur âme, sont, elles-mêmes, bien souvent, de l'ordre du sensible. La dimension religieuse est loin d'être secondaire dans les contes ici conviés à l'étude, et plus encore que d'éducation ou d'édification il s'agit de conversion : M. Fourgnaud écrit en effet que « les modifications profondes d'ordre moral que connaissent les personnages des trois contes sont les conséquences des retentissements physiques et émotionnels suscités par les images », qu'il s'agisse de projection, de songe ou de fantasme.

- 9 En tout état de cause, l'expérience merveilleuse a besoin d'être médiatisée, au sein même du conte : « la littérature merveilleuse, par sa liberté d'invention et sa vocation à transcender les conceptions communes de la nature, apparaît comme un lieu d'observation privilégié » d'une évolution vers une approche phénoménologique du monde, tout en donnant à lire « les résistances — philosophiques, esthétiques, morales — auxquelles s'est heurté le nouveau paradigme naturaliste »³⁴. C'est par le rêve, ou par le songe, que le savant peut accéder à des « vérités cachées » chez Tiphaigne de La Roche, même si **Guilhem Armand** précise bien que « le rêve n'est alors pas un processus purement "imaginatif", mais bien physique, fondé sur les sensations et les idées de la veille ou de l'habitude, réactivées, voire renforcées par cette cessation du mouvement ». On sait comment Crébillon s'amuse du statut du récit de la rencontre avec un sylphe que Madame de R*** s'apprête à faire à sa correspondante : est-ce un songe ? si tel était le cas, « [...] je me souviendrais de m'être endormie avant de l'avoir commencé ; j'aurais senti mon réveil [...] »³⁵, écrit-elle. Et lorsqu'une indiscrete femme de chambre effraye le beau sylphe au moment où il devient « palpable », il ne reste qu'à conclure : « [...] mais n'est-il pas dommage que ce ne soit qu'un songe³⁶ ? » Chez Wieland, dont **Alain Montandon** analyse ici *Les Aventures de Don Sylvio de Rosalva*, c'est très ironiquement par le récit d'un conte, « apologie des sens » afin de procurer « les sensations les plus agréables », que l'on entend guérir don Sylvio de sa folie quichottesque, laquelle lui fait interpréter le monde qui l'entoure à l'aune des contes dont il a l'imagination remplie. Le désenchantement a lieu et permet au personnage de s'ouvrir à la réalité du monde empirique : le conte comme l'expérience sensible (ici sensuelle) à laquelle il peut donner accès se voient tous deux relégués au rang des imaginations frivoles.
- 10 Le conflit entre la raison et l'enchantement sensible se complique dès lors que la raison cherche dans l'épreuve des sens non seulement la vérification de considérations abstraites, mais aussi une ouverture vers de nouveaux savoirs. Le conte, au tournant du siècle, n'est en effet pas sans « réfracter » les sciences, selon le terme d'Anne Defrance, et il a pu même servir de « "dispositif" à savoirs, un espace, une chair où ils s'incarnent et se mettent en réseau³⁷ » comme l'a montré A. Gaillard. Le conte participe ainsi à l'émergence de nouveaux savoirs, à la circulation des idées philosophiques comme à la diffusion des découvertes scientifiques : il s'agit non pas tant de citations que de reconfiguration, l'imaginaire du conte ouvrant aux questionnements scientifiques des voies alternatives de raisonnement et de construction d'hypothèse. Le conte permet, comme l'a montré Yves Citton, de prendre en compte l'« espace cognitif ouvert par la littérature merveilleuse³⁸ ». S. Benharrech montre dans ce numéro que le médecin

Hunauld « attribue à l'imagination une faculté cognitive attachée aux choses sensibles » et explore un imaginaire inspiré par la chimie et l'alchimie qui permet de redonner vie à la nature et de mettre en question l'héritage du mécanisme cartésien. Précisément parce qu'il est le lieu de la fiction par excellence, et promeut le pouvoir cognitif de l'imagination voire de la sensibilité, dans son mode de transmission même, le conte peut être le lieu idéal d'expérimentations, souvent ludiques, des théories et des idées nouvelles. Et si la fameuse séquence de Gracieuse fouettée sur l'ordre de sa marâtre Grognon était une illustration du débat post-cartésien sur les sens trompeurs ? « Il n'y a personne qui ne croie après cela que la princesse était écorchée depuis la tête jusqu'aux pieds ; l'on se trompe quelquefois ; car le galant Percinet avait fasciné les yeux de ces femmes [...] » : elles n'avaient en main que « des plumes de mille couleurs³⁹ ». Sur cette question de la perception visuelle, I. Mattazzi rappelle dans ce numéro que le problème de Molyneux qui occupera tout le XVIII^e siècle a pu intéresser les conteurs, il a d'ailleurs retenu l'attention de Claude Perrault, frère de Charles⁴⁰. G. Armand souligne, pour sa part, que si l'isotopie de la vue parcourt l'œuvre de Tiphaigne de La Roche, c'est « sur le mode de la négation pour dénoncer, du début à la fin, les limites du postulat empiriste voir = savoir, et aboutir à une réécriture pessimiste du constat socratique ». La philosophie dite « sensualiste », laquelle fait de l'expérience sensible le fondement de l'accès à la connaissance et de la constitution d'une identité personnelle, bouleverse la conception des rapports entre l'âme et le corps. Dès les années 1730, la fiction merveilleuse s'empare des possibles ouverts par cette philosophie et les met en question. Les contes à métempsycose, comme l'a montré Jean-François Perrin, proposent des expérimentations en acte sur la question de l'union de l'âme et du corps, et sur le siège de la sensibilité : « Mon cœur nageait dans une mer de félicité que je ne sentais pas⁴¹ » raconte le sultan du conte d'*Atalzaïde* (1745) alors que son âme est détachée de son corps. En revanche, l'âme réfugiée dans le sofa chez Crébillon est pour sa part dotée d'une sensibilité extrême, qui lui fait ressentir sentiments et émotions. Les héros doués d'hypersensorialité étudiés par A. Gaillard dans plusieurs contes de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, alors que la philosophie sensualiste s'est imposée, loin de profiter de ce pouvoir, sont victimes de dérèglements ou de catastrophes qui permettent une mise à l'épreuve des sens. Ces différentes études mettent ainsi en lumière le fait que l'univers sensible du conte se nourrit des nouveaux discours et savoirs, sensualistes, matérialistes, naturalistes, médicaux qui, littéralement, prennent corps dans la fiction fabuleuse ou sont allègrement mis en question.

- 11 Ce numéro de *Féeries* entend ainsi explorer comment se trouve figuré, représenté, interrogé le monde sensible dans les contes. Il s'agit bien de se demander dans quelle mesure le conte peut être le lieu d'une expérience sensible singulière, en s'attachant aux expressions de la sensibilité mais aussi à la rencontre avec le *phénomène* surnaturel. Le conteur entend non seulement provoquer des émotions, mais il propose aussi de dramatiser le rapport au monde, à la nature ou encore à la connaissance. Par une réévaluation de l'univers sensible des contes merveilleux de l'âge classique au romantisme, ce numéro propose d'envisager, au croisement, parfois, des traditions savantes et orales, la sensorialité du conte comme une possible constante générique.

NOTES

1. Ch. Perrault, *Contes*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 127-128. Nous soulignons.
2. *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, À Paris, Chez Jacques Collombat, 1699. Deuxième entretien, p. 77.
3. *Ibid.*, p. 82.
4. *Ibid.*, p. 77.
5. « Sensible, se dit aussi, d'une chose qui s'aperçoit, qui se connoist facilement par les sens ou par la raison. [...] vous doutez de cette verité, je vais vous la rendre sensible. » *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694.
6. Le Parisien revient un peu plus loin sur la nourrice qui « en contant la Fable de *peau-d'âne* » fait un sermon « à sa manière aux enfants », *Entretiens sur les contes de fées*, p. 93 (nous soulignons).
7. En revanche, le Provincial, relayant un argument des Modernes, refuse ce mode de lecture et donne en modèle *Le Roman comique* et *Don Quichotte*, déjà cités par Perrault dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* : « Vous m'avouerez que les Anciens n'ont point pensé à tout cela, et que Virgile n'a jamais prétendu que son Poème fut allégorique. Pourquoi donc ne pourrait-on pas faire des Contes qui fussent jolis, quoiqu'ils ne signifiasent rien ? [...] Tous ces Livres sont des Livres excellents, quoiqu'ils ne renferment que de frivoles imaginations, qui n'ont point d'autre effet que de nous divertir. » *Ibid.*, p. 103-104.
8. *Ibid.*, p. 109.
9. Ch. Perrault, *Contes*, éd. citée, « Préface », p. 32.
10. Madame d'Aulnoy, « Le Mouton », *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, éd. N. Jasmin, Paris, H. Champion, 2004, vol. 1, p. 415.
11. Voir sur ce point les analyses de R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle* [1982], Paris, H. Champion, 2002, et de N. Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et Merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, H. Champion, 2002, p. 247-267.
12. J.-P. Sermain, *Les Mille et Une Nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, chap. V, « Le réalisme enchanté », p. 113.
13. Voir Ch. Duclos, *Acajou et Zirphile*, éd. A. Defrance, dans Hamilton et al., *Contes*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 16, 2008.
14. Voir le volume *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, M. Poirson et J.-Fr. Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2011.
15. L. de Cahusac, ENCHANTEMENT, (*Belles-Lettres*) terme d'Opéra, *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 619 a-b.
16. Madame d'Aulnoy, « Le Rameau d'Or », *Contes des fées*, éd. citée, p. 303.
17. Sur les usages du vêtement chez d'Aulnoy, voir N. Grande, « Le "système de la mode" dans les contes de M^{me} d'Aulnoy », dans C. Barbafieri et A. Montandon (dir.), *Sociopoétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Paris, Hermann, 2015, p. 387-400.
18. Voir, dans ce numéro, les articles de J.-P. Sermain et d'I. Mattazzi.
19. A. Wilhelmy, *Les Sangs*, Ottawa, Leméac Éditeur, 2013 ; Paris, Grasset, 2015.
20. Voir, par exemple, « Histoire de Couloufe et de la belle Dilara », Fr. Pétis de La Croix, *Les Mille et Un Jours*, éd. Ch. Bahier-Porte et P. Brunel, Paris, H. Champion, 2011, p. 196-200.
21. L. de Jaucourt, SENSIBILITÉ, (Morale), Disposition tendre & délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée.
22. A. Gaillard, « Le corps enchanté chez M^{me} de Villeneuve et M^{lle} de Lubert : exploration des corps amoureux et invention poétique dans quelques contes de 1740 », dans J.-Fr. Perrin et

R. Jomand-Baudry (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 298.

23. Madame d'Aulnoy, « La Princesse Printanière », *Contes des fées*, éd. citée, p. 269. La Princesse Félicité, dans le conte considéré comme le premier du genre, déclare au prince : « Je suis fort sensible au plaisir de vous voir. » (*Ibid*, p. 140).

24. Voir A. Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998.

25. On se réfère cette fois à la très longue définition « médicale » de l'*Encyclopédie* par Fouquet, dans laquelle la sensibilité est présentée comme « la faculté de sentir, le principe sensitif » : « La sensibilité est dans le corps vivant, une propriété qu'ont certaines parties de percevoir les impressions des objets externes, & de produire en conséquence des mouvements proportionnés au degré d'intensité de cette perception. »

26. Dans *Les Mille et Un Jours*, une « biche blanche à tâches bleues et noires qui avait des anneaux d'or aux pieds et sur le dos une housse de satin jaune, relevée d'une borderie d'argent » surgit devant le prince Ruzvanschad (éd. citée, p. 142), tandis que l'oiseau du prophète Isaac a la « tête bleue, les yeux rouges, les ailes jaunes et le corps vert » (p. 656).

27. Diderot, *Essais sur la peinture* [1766], « Mes petites idées sur la couleur », dans Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763* [1984], Paris, Hermann, 2007, p. 18.

28. Fr. Pétis de La Croix, *Les Mille et Un Jours*, éd. citée, p. 145.

29. « Il rugit, il beugle, il hurle, il écume » (l'ogre dans « L'Oranger et l'Abeille », Madame d'Aulnoy, *Contes des fées*, éd. citée, p. 351).

30. Madame de Villeneuve, *La Jeune Américaine et les contes marins*, éd. E. Biancardi, Paris, H. Champion, 2008, vol. 15, p. 115.

31. Voir Ch. Bahier-Porte, « Lire dans les entrailles du monstre. Le conteur face à la Révolution française », *Francofonie*, n° 73, « Le conte de fées français et sa transmission », automne 2017, p. 91-105.

32. Voir le recueil *La Belle et la Bête, quatre métamorphoses (1742-1779)*, éd. S. Allera et D. Reynaud, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 136-137, et l'étude de P. Taïeb et J. Le Blanc consacrée à l'adaptation musicale de la version de Marmontel, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », *Dix-Huitième siècle*, n° 43, « Le monde sonore », 2011, p. 185-201.

33. Voir l'anthologie rassemblée par M. Delon, *Sylphes et sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999 (« Préface », p. 7-31) et l'édition du *Sylphe* de Crébillon par C. Ramirez (Cl. Crébillon, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1999, t. I, « Introduction », p. 3-21).

34. E. Sempère, « Le merveilleux à l'épreuve des sens : une phénoménologie sous contraintes (fin XVII^e siècle-XVIII^e siècle) », *Féeries*, n° 14, 2017. Disponible sur <https://journals.openedition.org/feeries/1174>

35. Cl. Crébillon, *Le Sylphe*, éd. citée, p. 24, nous soulignons.

36. *Ibid.*, p. 37.

37. A. Gaillard, « Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? », *Féeries*, n° 6, « Le conte, les savoirs », 2009, p. 15 (disponible sur <https://journals.openedition.org/feeries/696>) et A. Defrance, « La réfraction des sciences dans le conte de fées », *ibid.*, p. 63-86 (disponible sur <https://journals.openedition.org/feeries/701>).

38. Y. Citton, « La science illuministe du merveilleux : entre roman véritable et roman de magie », *ibid.*, p. 22. Disponible sur <https://journals.openedition.org/feeries/698>

39. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *Contes des fées*, éd. citée, p. 158.

40. M. D. Grmek, « Un débat scientifique exemplaire : Mariotte, Pecquet et Perrault à la recherche du siège de la perception visuelle », *History and Philosophy of the Life Sciences*, vol. 7, n° 2, 1985, p. 217-255.

41. *Atalzaïde, ouvrage allégorique* (1745), cité par J.-Fr. Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps : les contes à métempsychose (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, ouvr. cité, p. 131. Voir également sur ces contes, J.-Fr. Perrin, *L'Orientale allégorie. Le conte oriental au XVIII^e siècle en France (1704-1774)*, Paris, H. Champion, 2015, chap. 9.

AUTEURS

CHRISTELLE BAHIER-PORTE

Université de Lyon / Université de Saint-Étienne, IHRIM

EMMANUELLE SEMPÈRE

Université de Strasbourg, Configurations littéraires