Féeries

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

3 | 2006

Politique du conte

La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles

Pour une lecture oblique

Anne Defrance

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/137>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

Pagination : 13-41

ISBN : 2-84310-082-8

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Anne Defrance, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Féeries* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/137>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Féeries

La politique du conte aux xvii^e et xviii^e siècles

Pour une lecture oblique

Anne Defrance

[...] J'ose poser en fait
Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait
Peut aimer sans rougir jusqu'aux Marionnettes ;
Et qu'il est des temps et des lieux
Où le grave et le sérieux
Ne valent pas d'agréables sornettes
Pourquoi faut-il s'émerveiller
Que la Raison la mieux sensée,
Lasse souvent de trop veiller,
Par des contes d'Ogre et de Fée
Ingénieusement bercée,
Prenne plaisir à sommeiller¹ ?

- ¹ C'EST EN CES TERMES, souvent cités, que l'académicien Perrault, préparant sans doute le terrain pour la publication future de ses contes en prose, justifie la démarche conteuse et évoque le plaisir du conte, dans la dédicace de *Peau d'Âne* à la Marquise de Lambert (1694). La dame est rompue à des lectures autrement plus graves puisque son salon rassemble des célébrités littéraires (Fénelon, La Rochefoucauld, Fontenelle, plus tard Montesquieu...). Il est l'un des foyers culturels les plus renommés de son temps, et passe d'ailleurs pour être un tremplin aisé pour qui vise un siège à l'Académie. Parmi les auteurs qui le fréquentent, certains ont écrit des contes (Fénelon, pour l'éducation du duc de Bourgogne, contes non publiés alors) ou vont en écrire, tandis que d'autres philosophent sur la fable et le merveilleux (Fontenelle). À écouter Perrault, il apparaît que le genre nouveau qu'il teste alors, celui du conte de fées, volontiers associé, dès son origine, au puéril, au futile, est *a priori* le moins bien placé pour se mêler de politique, sujet des plus « grave » et des plus « sérieux ».

- 2 Lorsqu'à la fin du xvii^e siècle émerge le genre féerique, issu des cercles mondains qui, depuis plusieurs décennies, s'en amusent à l'oral (tout comme Louis XIV enfant), les auteurs, pas tous aussi célèbres que l'académicien, certes, mais aristocrates pour la plupart, faisant la part belle au merveilleux, décident de faire passer à l'écrit un genre à la fois « moderne » et régressif. Situait leurs intrigues dans une intemporalité rêveuse qui renoue avec le passé individuel et collectif, l'enfance, les racines nationales de notre culture, le folklore des nourrices ou les vieux romans, ils peuvent escompter plusieurs bénéfices, parmi lesquels ceux désignés par Perrault : la libération des règles pesantes imposées par la raison, la tyrannie du sens et de la valeur. La réception des contes opéra bien dans le sens prévisible, et les critiques reprochèrent souvent en chœur aux adeptes d'une « mode » la futilité de leurs « bagatelles », la puérilité de leurs « contes à dormir debout », voire de leur style. Signe que les conteurs surent, au moins ceux de la première génération, se mettre à l'abri de rapprochements compromettants avec l'actualité. Ils ne s'interdirent pourtant pas toute référence au temps. Elles pullulent dans le corpus féerique, on l'a souvent dit : palais et jardins magnifiques, décors versaillais, évocations de fêtes somptueuses, détails portant sur les mœurs, les modes, la vie quotidienne, autant de signes d'adhésion aux codes esthétiques, moraux, sociaux en vigueur. Ces points de contact qui peuvent passer pour innocents, mais ne sont évidemment pas dénués d'idéologie, invitent à établir d'autres correspondances. Il est tant de rois dans ces contes...
- 3 Perrault estime que s'« il est des temps et des lieux » où un lecteur sérieux peut s'adonner aux sujets graves, il en est d'autres où il lui est nécessaire de laisser « sommeiller » sa raison. Choisir le lieu du sommeil, l'espace du rêve, pour figurer métaphoriquement l'espace ludique d'un discours gratifiant, de pur plaisir pour celui qui le produit comme pour celui qui le reçoit, c'est s'offrir un lieu de parole senti comme libéré d'une instance de valorisation, se payer le luxe du divertissement, de la fantaisie, et se procurer le superbe avantage de l'irresponsabilité, celle de l'enfant. Le lecteur du xxi^e siècle, depuis Freud, le sait bien, le sommeil est le territoire protégé de l'intime sur lequel la censure psychique n'exerce plus sa vigilance : le refoulé a tout loisir d'y faire retour, et donc aussi le politique, dans la France de l'Ancien-Régime. Car revendiquer ce droit au sommeil de la raison, droit à l'expression de l'imaginaire, du non-sens et du futile, c'est une manière, aussi (surtout ?) de tenter d'endormir la censure, matérielle celle-là, et différemment contraignante, avec laquelle les auteurs du xvii^e siècle sont obligés de composer. Elle constitue, avec le mécénat, les deux faces d'une même réalité institutionnelle qui régit la diffusion de l'écrit sous le gouvernement de Colbert, et conditionne lourdement la création littéraire. Ces conditions, certes, évolueront avec le temps et détermineront des modifications dans la pratique littéraire, mais à l'époque des premiers conteurs – et cela marquera pour longtemps le genre –, le conte (comme d'autres genres, il est vrai) est donc, nécessairement, un discours à bien des égards travaillé par l'interdit², discours « déplacé ». Il l'est plus que d'autres, cependant. Tout d'abord il relève du « fabuleux », catégorie dont la poétique implique un mode de représentation figuré, voilant et dévoilant tout ensemble. D'autre part, le conte de fées littéraire est alors un « genre » émergent, dont les contours sont encore à définir, dont le territoire reste à conquérir, c'est-à-dire qu'il doit à la fois assumer sa marginalité, son absence de sérieux par rapport à l'institution littéraire, et se défendre ou se prémunir des attaques. Support d'enjeux centraux pour Perrault et ses familiers, qui entendent en faire une arme dans la Querelle des Anciens et des Modernes ravivée à l'époque et dont d'académicien est

l'un des protagonistes les plus belliqueux, le conte donc rendre son « déplacement », sa marginalité visibles. Il réussit, avec cette dédicace de *Peau d'Âne*, à faire passer cette parole ensommeillée et rêveuse pour naturelle, aussi vitale que le sommeil l'est à l'homme³. Belle manière de donner au futile son entrée en douceur dans la littérature, sans avoir l'air de chercher à conquérir, ici, pour le moment, aucun terrain sur les grands genres, les auteurs reconnus ou les modèles validés (l'Antiquité, la mythologie gréco-romaines...)

- 4 René Démoris analyse ainsi cette dédicace, porteuse d'un modèle de « bon lecteur » :

À travers les figures de l'enfance et du sommeil, ce qui se dessine est le refus de reconnaître la faiblesse, l'inconstance et la variabilité humaines, et le caractère relatif des valeurs littéraires. [...] La faute de l'esprit guindé » [...] est grave : elle tend à sacraliser la littérature. De s'accompagner d'une exaltation des « grands genres », elle se double : car elle conduit à investir à la fois sur la grandeur illusoire du représenté (rois, princes, etc.) et à oublier qu'il est un certain point où l'une et l'autre sont pures vanités⁴.

- 5 au regard d'un modèle d'écriture, le texte sacré, qui serait le « modèle refoulé » du conte.

- 6 Perrault installe son jeu, suivant l'usage littéraire. Dédicace (ou préface) puis texte ; avertissement puis travestissement. Mais l'avertissement, on vient de le constater, est déjà travestissement lui-même, pré-texte. La dénégation ne fonctionne pas autrement. « On ne trouvera pas étrange qu'un enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recueil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter », dira quelques années plus tard le même, sous le masque de son fils, le jeune Pierre Darmancour, dans une autre dédicace, l'« Épître à Mademoiselle » qui introduit ses contes en prose (*Histoires ou contes du temps passé*, 1697). À dire le vrai, après avoir lu la précédente, on trouverait bien plus étrange, au contraire, le premier fait (l'enfant auteur) que le second (l'éloge courtisan), et assez cohérente, somme toute, cette mystification des identités, au sein d'un propos inévitablement truqué, dévoyé, du lieu de son énonciation jusqu'à son espace de destination, des intentions exprimées aux visées effectives, indicibles. Perrault, à l'époque, est écarté du pouvoir. Sa carrière politique, qui a duré une vingtaine d'années, a été des plus brillante. Bras droit de Colbert, Chancelier de l'Académie, Contrôleur des Bâtiments de sa Majesté, ainsi que des Jardins, Arts et Manufactures de France, il est l'un de ceux qui ont le plus activement contribué à la valorisation du règne de Louis XIV. Évincé de sa charge par Colbert en 1682, puis exclu par Louvois de la Petite Académie en 1683, c'est un homme déçu et frustré qui écrit ces contes, pendant une période de repos forcé, de « sommeil » politique. Mais ils ne sont pas pour autant un lieu de revendication personnelle idéal, dans la mesure où leur auteur entend bien reconquérir la faveur du roi, de la Cour, des cercles mondains qui constituent son lectorat⁵.

- 7 On l'aura compris, si les auteurs de contes ne veulent pas être pris au sérieux, ou au pied de la lettre, c'est alors qu'ils nous offrent les moyens de leur désobéir. Une invite, en somme. Car c'est au moment où l'on n'oserait lire dans ces textes prétendus innocents l'innommable – fantasmes indécents au regard d'une doxa ou critique politique subversive, par exemple –, qu'il est possible parfois de les y surprendre, sans forcément préjuger d'une intention toujours consciente ou totalement maîtrisée. Les premiers critiques qui se sont aventurés à scruter « littéralement » – justement – ces textes de Perrault (Marc Soriano, René Démoris⁶, Louis Marin⁷) ont montré que le politique n'en était pas absent. Ainsi, René Démoris met en évidence la prégnance d'un

modèle économique, le caractère contre-nature d'un système en vigueur dans un royaume où l'or coule à flots et où tout se monnaie, même le désir et l'amour. Royaume au centre duquel trône le vil animal, producteur d'or en lieu et place d'ordure, et précisément de « beaux écus au soleil/Et Louis de toute manière », recueillis tous les matins sur sa « litière blonde ». L'effigie de Louis XIV est exposée à un contact bien dégradant. Dans ce royaume où le désir incestueux est le moteur des conduites, l'ordure matérielle, absente, est intériorisée. Louis Marin, lui aussi, examine dans plusieurs contes « l'étrange relation qui s [e] noue entre une fonction du corps, dite « oralité » et ses organes, et la fonction du langage [...], avec, à l'arrière-plan, les vastes questions de la violence « naturelle » du pouvoir « politique » et de ses fondations théologiques dans leurs rapports au discours et au corps⁸ ».

- 8 Dès le premier « conte » de Perrault, *La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis*, le lecteur peut découvrir pourquoi « les agréables sornettes » ont de bonnes raisons d'endormir la raison, et comment elles savent s'y prendre. Par l'analyse développée de ce texte⁹, je voudrais prendre un exemple représentatif du discours politique oblique du conte (en général, compte non tenu de ses différents sous-genres), en choisissant précisément un texte qui n'a pas pour sujet explicite une question de cet ordre.

La *Grisélidis* de Perrault¹⁰ : la monarchie absolue de droit divin appliquée au couple

- 9 Il s'agit ici d'un prince et de son épouse, comme souvent dans les contes de fées, même si ce texte n'en est pas un : Perrault l'intitule « nouvelle », c'est-à-dire « récit de choses qui peuvent être arrivées, et qui n'ont rien qui blesse absolument la vraisemblance¹¹ ». On sait par ailleurs que les deux termes sont souvent utilisés l'un pour l'autre. L'auteur fera réimprimer cette nouvelle dans son recueil de *Contes en vers* devant *Peau d'Âne* et *Les Souhaits ridicules*. Si le récit envisage alternativement le versant privé et le versant public de l'histoire des deux héros, celle-ci se concentre essentiellement sur leur relation de couple. L'histoire se déroule dans une province italienne, conformément à sa source, la dernière nouvelle du *Décameron* de Boccace, adaptée par Pétrarque. C'est d'ailleurs sa version qui a imprégné les réécritures du thème en Occident, celles que popularise la Bibliothèque Bleue, par exemple, dont l'une au moins a été lue par Perrault¹². Son prince est un marquis (seul le titre de la nouvelle fait référence à ce rang, et indirectement, les désignations de « marquis » ou « marquise » n'étant jamais utilisés dans la nouvelle elle-même). Il est jeune. Mais en dépit de ces deux caractéristiques, Perrault le décrit partiellement suivant des traits institués par un modèle assez transparent, celui de Louis XIV, conformément à une topique couramment diffusée par l'art et la littérature. Le portrait s'étale sur plusieurs strophes, la délimitation typographique, on le verra, n'étant pas insignifiante. Tout d'abord, dans les deux premières, le personnage cumule tous les talents qui sont autant de dons du ciel, et non de quelque fée (il n'y en aura aucune ici, ni même aucun élément merveilleux, ce qui explique aussi la caractérisation de « nouvelle ») :

Le Ciel, en le formant, sur lui tout à la fois
Versa ce qu'il a de plus rare,
Ce qu'entre ses amis d'ordinaire il sépare
Et qu'il ne donne qu'aux grands Rois.

- 10 Précision capitale, qui efface d'emblée le marquis et métamorphose subtilement le « prince » en roi. La désignation générique s'y prête d'ailleurs fort bien. Prince marqué par le divin de plusieurs manières (on sait que Louis XIV, alors âgé de 53 ans, aimait à se

faire représenter plus jeune, et sous les traits d'Apollon ou de quelque martial héros), mais prince plus visiblement ici inspiré par le Dieu chrétien :

Et par l'instinct secret d'une *divine* flamme,
Avec ardeur il aima les beaux Arts,
Il aima les combats, il aima la victoire,
Les grands projets, les actes valeureux,
Et tout ce qui fait vivre un beau nom dans l'histoire ;
Mais son cœur tendre et généreux
Fut encore plus sensible à la solide gloire
De rendre ses Peuples heureux¹³.

- 11 Ce dernier pluriel incite d'ailleurs le lecteur à l'élargissement géographique, confirmant le glissement implicite du marquis au roi. (Un peu plus loin, un détail sur l'abaissement des coiffures des dames¹⁴ entérine la référence à la France de l'époque). On reconnaît d'ailleurs aisément dans ce portrait, à travers les valeurs prisées par le prince, celles de la monarchie française : un bon roi doit viser avant tout le bonheur de ses sujets, tout le monde le sait, et Louis XIV le dit lui-même¹⁵. La strophe suivante jette une ombre soudaine au tableau :

Ce tempérament héroïque
Fut obscurci d'une sombre vapeur
Qui, chagrine et mélancolique,
Lui faisait voir dans le fond de son cœur,
Tout le beau sexe infidèle et trompeur [...].

- 12 Aussi le prince a-t-il décidé de ne point se marier. Son portrait s'achève par l'exposé de son emploi du temps, qui redore son image :

Ainsi, quand le matin, il donnait aux affaires,
Il avait réglé sagement
Toutes les choses nécessaires
Au bonheur du gouvernement,
Que du faible orphelin, de la veuve oppressée,
Il avait conservé les droits,
Ou banni quelque impôt qu'une guerre *forcée*¹⁶
Avait introduit autrefois,
L'autre moitié de la journée
À la chasse était destinée [...].

- 13 Une fois ce long tableau brossé en un récit-sommaire, on en vient à l'histoire proprement dite. Hormis la chasse, les éléments mis en avant par la partie officielle du portrait ne seront jamais confirmés par quelque scène, en quinze ans de vie narrés ensuite. Les événements s'enchaînent : requête d'une délégation du peuple, inquiet de la succession et pressant le prince de se marier, long discours en réponse, développant un argumentaire misogyne, mais à l'issue duquel le prince remet malgré tout aux demandeurs le soin de lui trouver une épouse d'une « obéissance achevée » et d'une « patience éprouvée » (chose présumée par lui impossible, sans doute). Chasse, rencontre d'une bergère, mariage, naissance d'une fille et, la « maligne humeur » se rallumant chez le prince, déchaînement d'humiliations et de persécutions, le mari se croyant victime et dupe d'une hypocrite, tant Grisélidis est irréprochable. Autant d'épreuves acceptées par elle de bonne grâce. Enfin, dernier temps, prise de conscience par le prince atrabilaire de son erreur et décision de poursuivre ses mauvais traitements afin de faire triompher sa victime : invention d'un scénario (préparatifs de remariage... avec sa propre fille), répudiation de Grisélidis, etc. Autant de pratiques en

totale opposition avec le caractère « tendre et généreux » du prince défini dans le portrait initial, qui n'en affiche que mieux son artifice.

- 14 Quel rapport avec la politique ? On aura tout d'abord noté la mention de la défense de la veuve et de l'orphelin, deux types humains en constante augmentation dans la France de Perrault, où les guerres ne cessent de se succéder. Celle de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697), la septième du règne, fait rage et épuise le pays. Mention ensuite de cet « impôt qu'une guerre forcée/Avait introduit autrefois », et dont le personnage princier allège ses sujets. Les guerres, dans cette Italie de fiction, sont donc achevées, et depuis longtemps : le peuple va pouvoir profiter économiquement des avantages de la paix, grâce au prince, père symbolique, compensateur des désastres causés dans les familles démunies de pères naturels. Bossuet, le grand théoricien de la monarchie française au xvii^e siècle, définit quatre « caractères, ou qualités essentielles à l'autorité royale » : elle est sacrée, elle est « paternelle et son propre caractère c'est la bonté », elle est absolue, enfin elle « est soumise à la raison ». Il précise, à propos du second caractère, que « dans le peuple, ceux à qui le roi doit le plus pourvoir sont les faibles », les premiers qu'il nomme ensuite sont « les veuves et les pupilles¹⁷ », puis les pauvres. Un peu plus loin : « Ceux qui commandent les peuples, soit princes soit gouverneurs, doivent à l'exemple de Nehemias soulager le peuple accablé¹⁸ ». À l'époque où paraît *Griselidis*, il se trouve que la France est terriblement appauvrie par les guerres. En 1691, les récoltes sont catastrophiques. Les années suivantes, elles ne sont pas meilleures, la famine s'installe. L'or est loin de couler à flots, comme dans *Peau d'Âne*. Louis XIV n'a rien d'un Néhémias : les impôts ne cessent d'augmenter, c'est le marasme économique. Entre l'été 1688 et le printemps 1694, note Pierre Goubert¹⁹, les prix font plus que sextupler, tandis que les salaires diminuent. Il suffit de relire la fameuse lettre anonyme adressée par Fénelon à M^{me} de Maintenon en 1694 pour prendre mesure de la contestation montante et de la nature des reproches adressés à Louis XIV :

[...] vos peuples, que vous devriez aimer comme vos enfants, et qui ont été jusqu'ici si passionnés pour vous, meurent de faim. [...] vous avez détruit la moitié des forces réelles du dedans de votre État, pour faire et pour défendre de vaines conquêtes au dehors. Au lieu de tirer de l'argent de ce pauvre peuple, il faudrait lui faire l'aumône et le nourrir²⁰.

- 15 Peut-on appeler les conflits auxquels participe la France des « guerres forcées » ? Le terme reste prudemment assez flou chez Perrault et, plus généralement, sujet à appréciation individuelle. On le rencontre d'ailleurs dans les instructions sur le métier de roi écrites par Louis XIV à l'attention de son petit-fils le duc d'Anjou : « Faites le bonheur de vos sujets ; et dans cette vue n'ayez de guerre que lorsque vous y serez forcé [...]»²¹. Mais le pamphlet de Fénelon ôte toute différence entre les guerres offensives de Louis XIV et les défensives, reliant ces dernières à une cause commune : un désir de gloire « dont [il] a fait [son] idole²² », une avidité conquérante insatiable. L'argumentation est la suivante : une guerre de conquête, de pur prestige, telle que la guerre de 1672, « si mal fondée²³ », « entreprise pour [sa] gloire et pour la confusion des faiseurs de gazettes et de médailles de Hollande²⁴ », a eu des retombées catastrophiques entraînant les suivantes. L'attitude de Louis XIV (paix imposée mais non négociée, puis rupture des engagements) a offensé l'Europe qui, se liguant contre lui, a répondu par une nouvelle guerre. Pour Bossuet, certes « il y a un droit de conquête très ancien, et attesté par l'écriture », mais « pour le rendre incontestable, la possession paisible doit y être jointe²⁵ » :

Ce droit de conquête, qui commence par la force, se réduit pour ainsi dire, au droit commun et naturel, du consentement des peuples, et par la possession paisible : et l'on présuppose, que la conquête a été suivie d'un acquiescement tacite des peuples soumis, qu'on avait accoutumé à l'obéissance par un traitement honnête, ou qu'il était intervenu quelque accord [...]»²⁶.

- 16 L'actuelle guerre est donc bien une preuve flagrante de l'illégalité de la première, eu égard à cette théorie. Le texte de Perrault écarte donc moins, en apparence, l'univers de fiction de la France contemporaine qu'il n'en souligne les failles, par la valorisation de son retournement et par des allusions. Le portrait élogieux sur lequel s'ouvre le conte est à la fois modèle et contre-modèle, ce qui brouille les pistes. D'ailleurs, qui penserait assimiler Louis XIV à cette figure de prince misogyne brossée par Perrault ? Le portrait psychologique du personnage vient ici protéger le premier versant du portrait public de trop possibles rapprochements. Pourtant, sa position détachée de ce dernier, à l'orée du conte, présente une évidente convergence avec ces éloges dithyrambiques de Louis XIV, parfois en vers, que rédigeront d'autres conteurs contemporains (M^{mes} d'Aulnoy, de Murat, M^{lles} Lhéritier, de La Force). On pourrait, tout au long du conte, déceler d'autres possibles analogies : la manière, par exemple, dont le prince écoute la délégation venue l'inciter au mariage, puis lui confie une mission dont il n'a cure, n'en faisant qu'à sa tête, choisissant lui-même une épouse contre toute allégation antérieure²⁷ et en dépit de la procédure imposée (ce caprice soudain, imprévisible, pouvant toutefois passer inaperçu puisqu'il satisfait la demande populaire sur le fond). Louis XIV au duc d'Anjou : « Ne vous laissez pas gouverner ; soyez le maître : [...] écoutez, consultez votre conseil, mais décidez, Dieu, qui vous a fait roi, vous donnera les lumières qui vous sont nécessaires²⁸ [...] ». Ces lumières, qui sont à l'opposé de la « sombre vapeur » qui « obscurci [ssait] » l'âme du prince chez Perrault, il les trouve dans les yeux de sa bergère quand il tombe amoureux²⁹.
- 17 Autre rapport avec le politique : le narrateur montre fort bien que la mélancolie initiale du prince, qui reprend le dessus peu après le mariage, est liée dès l'origine à ce que l'on pourrait appeler une névrose de pouvoir :
- Dans la femme où brillait le plus rare mérite,
Il voyait une âme hypocrite,
[...] Un cruel ennemi qui sans cesse n'aspire
Qu'à prendre un souverain empire
Sur l'homme malheureux qui lui sera livré³⁰.
- 18 On note ici l'abondance des métaphores guerrières, qui opèrent le transfert du domaine de la relation de couple à celui des relations internationales. Le personnage lui-même surenchérit officiellement : « je suis convaincu que dans le mariage/On ne peut jamais vivre heureux,/Quand y commande tous deux³¹ ». Le pouvoir, pour lui, ne peut se concevoir qu'absolu, et dans tous les domaines. À cet égard, Grisélidis, qui « aurait pu dompter les cœurs les plus sauvages³² », représente une menace : d'ailleurs, elle le rend « timide » et « interdit³³ ». Notons enfin qu'au moment du mariage, on élève « de grands arcs triomphaux/où du Prince guerrier se célèbre la gloire,/et de l'Amour sur lui l'éclatante victoire³⁴ », comme on le faisait pour célébrer une victoire militaire du Roi-Soleil.
- 19 Le glissement du domaine public vers le domaine privé, plusieurs fois effectif, s'opère essentiellement par le biais du religieux, dont le modèle de l'autorité divine repose sur l'autorité familiale, modèle que le conte retourne. La pitié chrétienne de Grisélidis lui fait accepter les violences qu'elle subit ensuite et c'est elle qui, la première, interprète

les gestes du prince comme relevant d'une mission suprême : « Le Seigneur [...] me choisit comme un enfant qu'il aime,/Et s'applique à me corriger./Aimons donc sa rigueur utilement cruelle [...] Aimons sa bonté paternelle/Et la main dont elle se sert³⁵ ». Mission que le prince s'octroiera plus tard quand il voudra faire triompher la patience et la vertu de Grisélidis. Le modèle de la monarchie de droit divin sous-tend ces séquences. Bossuet : « Les Princes agissent [...] comme ministres de Dieu, et ses représentants sur terre. [...] Le trône royal n'est pas le trône d'un homme, mais le trône de Dieu même³⁶ ». Louis XIV, convaincu de l'origine divine de sa puissance, qu'on n'avait cessé de lui rappeler dans son enfance, en avait, dit-on, une claire conscience. Quelques points de doctrine semblent pourtant avoir été oubliés dans l'affaire. Certes, « la fermeté est un caractère essentiel à la royauté³⁷ », mais « il y a une fausse fermeté³⁸ » : « la véritable fermeté est soumise à l'intelligence³⁹ ». Ou encore : « Le Prince ne doit rien à son ressentiment ni à son humeur⁴⁰ ». Point développé comme suit : « si le Prince ne doit rien donner à des ressentiments particuliers, à plus forte raison ne doit-il pas se laisser maîtriser par son humeur, ni par des aversions, ou des inclinations irrégulières : mais il doit agir toujours par raison⁴¹ ». Or, c'est bien à une « maligne humeur⁴² », que Grisélidis doit son calvaire : le Malin aurait-il corrompu la pureté primitive du prince élu de Dieu ? Trace de quelque chute liée à l'ambition ?

- 20 Quand le prince se rend plus tard compte de son erreur, il ne fait aucunement marche arrière et continuer d'éprouver sa femme, prétendant faire triompher publiquement les mérites de cette dernière, « Afin que la Terre [...] par reconnaissance en rende grâce aux Cieux⁴³ » :

Et si dans tous les temps doit vivre la mémoire
Des ennuis dont son cœur ne fut point abattu,
Je veux que plus encore on parle de la gloire
Dont j'aurai couronné sa suprême vertu⁴⁴.

- 21 La dernière phrase de ce monologue intérieur questionne les vrais mobiles de son action. Il entend se charger de l'inscription de Grisélidis dans l'Histoire, mais il semblerait plutôt davantage préoccupé de la sienne (Perrault est bien placé pour savoir à quel point Louis XIV a travaillé à son propre passage à la postérité). La métaphore du sacre transforme ce prince en une figure papale : il se fantasme comme posant la couronne sur les têtes, sanctifiant les êtres d'exception au regard des valeurs chrétiennes, les martyres. (Fantasme qui n'est pas totalement étranger au gallicanisme de Bossuet – et de Louis XIV qui entendait nommer lui-même les évêques de France, en se passant de l'autorité romaine).

- 22 À la fin du conte, le narrateur, qui n'a cessé d'émettre des critiques sur les actions du prince, souligne le défaut de jugement des « Peuples réjouis », dont

[...] la complaisance est telle
Pour leur Prince capricieux,
Qu'ils vont jusqu'à louer son épreuve cruelle,
À qui d'une vertu si belle,
Si séante au beau sexe et si rare en tous lieux,
On doit un si parfait modèle⁴⁵.

- 23 Le prince, auparavant, n'aura jamais cédé à la moindre pitié. Son erreur d'interprétation, qu'il reconnaît publiquement, ne fait pas l'objet de la moindre contrition, puisqu'elle est la condition de la sanctification finale. « Sa patience éprouvée/Jusques au Ciel est élevée/Par mille éloges glorieux » : la scène est une Assomption. Que penser pourtant de ce prince qui, se prenant pour Dieu, adopte les

méthodes les plus cruelles ? La fin justifie-t-elle les moyens ? La question est implicitement posée en conclusion. Que penser de la conduite de cette épouse que la foi chrétienne amène, quinze années durant, à assimiler servilité illimitée à un bourreau injuste et fou avec obéissance à Dieu⁴⁶ ? La critique politique s'adosse bien à la religion, mais pas forcément à une satire religieuse, dans la mesure où c'est la figure monarchique qui en est la cible, et à qui d'aucuns pourraient reprocher de trouver caution dans cette religion pour torturer autrui et satisfaire des pulsions agressives. Quoi qu'il en soit, la satire perd de sa force et se voile du fait que personne dans l'histoire ne s'en plaint : la foi toute chrétienne avec laquelle la martyre se soumet sans réserves, seule raison qui rende « vraisemblable » un tel renoncement à soi⁴⁷ (et acceptable une telle persécution), est source de sa rédemption tandis que, conformément à son projet, le prince devient l'auteur d'un modèle transmis à la postérité⁴⁸. Mais il n'en reste pas moins que l'extrême complaisance du peuple par rapport à la cruauté du prince est dénoncée par le narrateur, même si elle est aussitôt recouverte par la mention de son heureux effet⁴⁹.

- 24 Dans le motif du bannissement suivi de la glorieuse réhabilitation, on pourrait être tenté de voir quelque rapport avec un fantasme qui ne serait pas totalement étranger à la situation de Perrault. Mais ce serait s'engager sur une voie très hasardeuse. Pour rester dans les bornes de notre démarche, on peut réfléchir au sens de la confession publique finale, dans laquelle le prince avoue son traitement « indigne [...] »⁵⁰. A-t-elle un fondement chrétien ? Il reconnaît sa faute en dictant lui-même la pénitence : « Je la reprends, afin que je répare, [...] Le traitement dur et barbare/Qu'elle a reçu de mon esprit jaloux. » Peut-on y lire l'humilité du repentir, vertu et acte auxquels Fénelon invite Louis XIV à se soumettre à la fin de sa lettre ? Pour poursuivre la comparaison entre public et privé, la réhabilitation officielle de l'épouse torturée et bannie serait alors une sorte d'équivalent symbolique de la paix que le même Fénelon presse le roi de construire. Un mode d'emploi est même livré ici pour sortir glorieux d'un acte de contrition publique, mais l'archevêque n'ira pas, quant à lui, jusqu'à associer gloire et repentir, la première étant à ses yeux, on l'a dit, la cause de tous les maux ; il se bornera à faire valoir la justice et la nécessité du second.
- 25 Concluons. *Griselidis*, sans être ostensiblement subversif, témoigne à la fois des valeurs qui structuraient les institutions françaises et, de manière plus voilée, de la montée de la contestation de l'absolutisme à l'époque, que Perrault ne pouvait évidemment pas ignorer. Ce que montre le parcours du personnage princier, qui passe de l'aveuglement à la lucidité sans que ses comportements changent pour autant, c'est que dans une monarchie absolue de droit divin, les erreurs, les folies d'un monarque peuvent toutes trouver leur justification, tant que le peuple, les conseillers, bons publics, les valident. Le prince sait s'y prendre, il manie habilement la rhétorique et possède un art de la mise en scène consommée, il sait habilement préparer ses effets. Tout le monde est dupe, le narrateur est le seul à souligner les failles. La dédicace aura pris la peine de dire d'entrée de jeu que ce « modèle » féminin est périmé, qu'aucune parisienne ne ressemble aujourd'hui au personnage, et qu'il n'est d'ailleurs aucunement question d'inviter quiconque à l'imiter : précaution supplémentaire prise non seulement avec les instances du pouvoir, mais plus directement avec un public mondain et surtout féminin dont Perrault prend le parti sur le terrain. Cette déclaration initiale questionne de ce fait ses intentions : si le conte ne tire pas son bien-fondé d'un objectif moral, raison de plus pour qu'on lui soupçonne une intention satirique. Mais si le badinage préfaciel

porte uniquement sur l'évolution des mœurs du couple en France, le conte se charge de déporter le message. Le conteur obéit à une stratégie inverse à celle du prince. On l'a vu, le personnage exhibe officiellement, à la fin, les mérites de l'épouse, il en fait une icône sur la scène publique, en un discours que le peuple entend médusé. Mais bien plus tôt, dans la dédicace, l'auteur a d'abord piétiné avec humour cette icône féminine dont il va produire l'histoire, et dès le début du récit, il dessine une autre icône, intemporelle, brillante, celle du monarque parfait, pour mettre ensuite au jour les dessous plus sombres du personnage. Ce faisant, il introduit la voix intermédiaire d'un narrateur, qui se glisse entre le prince et le peuple, voix qui révèle les pensées secrètes, dévoile les dérives de la volonté de puissance, la manipulation finale. (Cette voix démystifiante et accusatrice serait l'équivalent inversé de la confession publique du prince, également au service d'une justification). Le narrateur sème au long du récit quelques paroles lourdes d'implications idéologiques, construit de fréquentes passerelles entre l'intime (la psychologie, le comportement familial du prince) et le politique, usant de techniques narratives d'incrustation (le double portrait) ou d'alternance (séquences publiques/privées⁵¹, métaphores idéologiquement signifiantes. Le lecteur n'a plus qu'à démonter le mécanisme et pratiquer le chemin inverse, empruntant ces mêmes passerelles.

- 26 Le conte montre que le goût du pouvoir et de la gloire, les schémas idéologiques qui soutiennent les personnages, celui de la monarchie absolue de droit divin, ont contaminé la conduite personnelle du prince. Il laisse aussi entrevoir, de manière bien plus discrète, que la religion, qui fournit une assise solide à cette idéologie, peut cautionner certaines conduites perverses. Ainsi, à suivre les équivalences métaphoriques que les dogmes religieux et les théories politiques ont élaborées, certains glissements peuvent entraîner la confusion, et déboucher sur de sérieux dérapages : l'amour du prince/Dieu/père/époux peut mener à l'inceste (le personnage en agite le fantasme en allant jusqu'à imaginer un faux-mariage avec sa propre fille, mais pour le père de Peau d'Âne, il ne s'agira plus d'un jeu.) Si l'image officielle d'un tel prince reste finalement intacte, il y va donc d'une illusion. Point n'est besoin de merveilleux : la merveille est dans le sommeil de la raison (le rapt ?) : celle du prince (la maladie mentale), de Grisélidis (l'amour de Dieu poussé jusqu'à l'extrême renoncement à soi), celle du peuple (l'admiration pour son prince). Il n'est pas besoin de fée pour opérer ici de métamorphose, le système politique s'y entend parfaitement lui-même⁵². Le conte, contrairement à ce que dit Perrault, est apte à le souligner, donc à réveiller d'autres raisons endormies. Son conte, tous les contes, empruntant différents détours, invitent le lecteur à une lecture transversale. Et à une lecture prudente (qui n'exclut pas la lecture rêveuse, faite « à plaisir ») : méfions-nous de l'innocence prétendue du conte.

Le conte de fées tendance « classique » ou la formation de compromis

- 27 C'est seulement en cédant à un certain nombre de contraintes (la dédicace aux Grands, l'éloge, la composition de pièces de circonstance), ou en adoptant des compromis et en portant le masque, que les auteurs de la fin du règne de Louis XIV peuvent donc se permettre de toucher aux questions politiques. Les contes de M^{mes} d'Aulnoy, de Murat, d'Auneuil, ceux de Mailly, etc., se prêtent au jeu ici ou là. Préchac remporte la palme en mettant en scène comme personnage principal le roi de France, dans un conte allégorique d'une clarté sans précédent, *Sans Parangon* (*Contes moins contes que les autres*, 1698), qui développe un panégyrique continu en paraphrase de la devise royale *Nec pluribus impar*. Certains événements politiques tels que la paix de Ryswick (1697)

fournissent aux auteurs des occasions privilégiées d'encenser le régime. Ils escamotent bien entendu le détail du traité qui était loin d'être favorable à la France, allant jusqu'à prétendre à l'enthousiasme – bien improbable – des pays récemment annexés. Cela revient à faire valoir la condition émise par Bossuet à la validité et à la justice d'une guerre (le « consentement des peuples », qui détermine à long terme la « possession paisible⁵³ »). Parlant du « plus grand roi du monde qui vient de donner la paix à l'Europe », un personnage de M^{me} d'Auneuil joue les témoins admiratifs, rapportant par exemple que « ses sujets nouveaux, trop heureux de vivre sous sa puissance, sacrifieraient leur vie pour s'y maintenir⁵⁴ ». Le mythe du consentement des peuples est à nouveau signifié, plus allusivement, dans un conte de Mailly, *L'île inaccessible*. L'endroit est une sorte de paradis perdu, où l'on ne connaît ni mort ni maladie, une île heureuse protégée de la corruption et des aspirations conquérantes par des fées qui l'ont rendue invisible. La réputation d'un roi prestigieux fort ressemblant à Louis XIV parvient jusqu'aux oreilles de la princesse régnante qui, s'ennuyant, fait tout pour l'y attirer. Le roi l'épouse et annexe son territoire aux siens. La colonisation française, ici, prend l'apparence d'un cadeau offert aux peuples glamment subjugués⁵⁵. Autre thème de prédilection des contes de l'entre-deux siècles : le mariage de Louis de France, fils du Grand Dauphin, avec la duchesse de Bourgogne (1697), la très jeune Marie-Adélaïde de Savoie, à qui M^{me} d'Auneuil dédie son recueil. On la fait entrer dans la fiction, sous une identité à peine voilée. Dans le premier conte du recueil de M^{me} d'Auneuil, c'est à elle que revient le rôle apocalyptique. Son arrivée, prédite et longtemps attendue, délivre tout un peuple de la misère et de la souffrance. Ce sont moins souvent les figures royales qui ici jouent les tyrans, ce sont les fées, allégories privilégiées du pouvoir absolu dans le genre féerique, bien avant *Tanzai et Néadarné* :

Cette maudite engeance [...] s'était rendue redoutable par les maux qu'elles faisaient souffrir à ceux qui osaient leur désobéir. Leur fureur n'était jamais satisfaite, que par le changement des plus aimables personnes en monstres les plus horribles⁵⁶.

- 28 Les auteurs qui ont eu maille à partir avec le pouvoir (M^{me} de Murat, M^{lle} de La Force par exemple, qui ont été exilées loin de la Cour ou M^{me} d'Aulnoy, qui a connu des démêlés avec la justice), sont les mieux placés pour faire entendre les notes les plus dissonantes dans le concert de louanges auquel elles prêtent néanmoins leur voix. Dans les contes où elles se livrent à un panégyrique plus ou moins insistant du règne, elles glissent quelques critiques indirectes qui offrent de quoi mettre en doute la sincérité du compliment⁵⁷. De son côté, Préchac se débat, à la fin de *Sans Parangon*, pour faire tenir debout l'édifice allégorique qu'il a patiemment construit, au risque d'y compromettre le genre féerique, qu'il a choisi d'investir intégralement dans le panégyrique de la famille royale et des grandes maisons (*La Reine des fées*)⁵⁸.
- 29 Ces contes de fées de la première vague déroulent inlassablement des histoires d'amour entre princes et princesses malmenées par le destin ou par les ambitions de leurs parents royaux. L'univers luxueux dans lequel vivent ces héros, très évocateur des lieux hantés par l'aristocratie louis-quatorzième, fait pourtant office de prison dorée, dès qu'une force supérieure en a arbitrairement décidé ainsi, énonçant sa menace par l'intermédiaire des fées ou de quelque horoscope. Il s'agit pour les parents ou les instances protectrices, les bonnes fées, de protéger les jeunes héros, pour leur bien. Ils s'y appliquent toujours vainement, sans que ces derniers aient finalement rien à y perdre. Notons que leur incapacité peut marquer symboliquement la limite de l'absolutisme ou de la Loi que les fées allégorisent, dans la mesure où elle pointe d'un

doigt timidement accusateur le fantasme de ses bénéfices sur l'individu. Une explication à ce paradoxe : il faut exalter la suprématie des pouvoirs de l'amour sur tout autre. L'Amour : figure allégorique triomphale qui partout a échappé au massacre – plus ou moins effectif – des divinités antiques dans le conte, genre moderne. Nombreuses sont les héroïnes qui y laissent leur enfance et leur adolescence, avant que tous les obstacles entravant le bonheur des personnages ne soient levés, car il faut bien que tout rentre dans l'ordre, ne serait-ce qu'en surface. Ni la multiplicité des divertissements offerts pendant leur réclusion, ni les débordements de luxe et de richesses des palais féeriques ne sont à même de leur faire oublier leurs malheurs. Ainsi la naissance aristocratique est-elle implicitement dénoncée comme entrave au bonheur et au désir individuel, et les contraintes sociales (le mariage, essentiellement) pèsent de tout leur poids, sur le sexe féminin surtout. Ces éléments topiques déterminent la majorité des intrigues des contes, qui ne se referment pas tous sur une fin heureuse, même si la majorité des dénouements sentent leur artifice. De trop heureux hasards font parfois converger d'entrée de jeu choix parentaux et attirances personnelles des jeunes gens. Ailleurs, la découverte tardive d'une noble origine lève les obstacles à la réalisation des désirs amoureux contrariés. Dans ce cas, les amants placés dans cette situation ont toujours senti intuitivement l'étrange hiatus entre cette condition roturière qu'ils croyaient la leur et la noblesse de leurs sentiments et qualités. Ce cas de figure, assez fréquent, conforte alors l'impression du lecteur : celle d'un monde inexorablement figé. Dans de nombreux cas, les intérêts des princes déterminent majoritairement les alliances. Hors de l'écriture encomiastique, le mariage est souvent le seul élément qui désigne immédiatement l'impact du politique dans la vie des héros princiers, tant la question semble, de prime abord, le dernier des soucis des conteurs de la fin du siècle. Le conte de fées littéraire de type classique peut produire l'impression quelque peu étouffante d'un système englué dans les valeurs, les normes morales et sociales d'une aristocratie qui s'accroche à ses privilèges en fuite. Les ressassements thématiques, la clôture des situations narratives, les épilogues euphoriques sont autant d'éléments qui incitent à croire au repli aveugle des auteurs dans un passé perdu, un mythe de l'âge d'or⁵⁹. Mais il ne faut pas se fier à cette apparence, ni généraliser.

- 30 Quelques contes font passer plus ouvertement un message davantage subversif. Perrault (*Le Petit Poucet*, 1697), M^{me} d'Aulnoy (*Finette Cendron*, 1697), suivant un thème développé par toute une tradition (transmise par les contes populaires, les proverbes, les fables), montrent, chacun à leur manière, comment le démuné, le petit et le faible sont capables de mettre en échec la fatalité sociale, l'incompétence ou la démission parentale⁶⁰, de détourner la vigilance du « puissant » pour conquérir argent et force. Point n'est besoin toujours d'intervention féerique, la mise en action de qualités personnelles, ruse, intelligence ou cœur suffit, ou l'emporte sur toute autre aide. *Le Chat botté* le fait valoir avec cynisme : dans le parcours ascensionnel du héros propriétaire du chat, peut se lire la dynamique de groupes sociaux partis à la conquête du pouvoir économique et des titres de noblesse. M^{me} d'Aulnoy ne manque pas, à l'inverse, de tourner en dérision le désir mimétique bourgeois dans l'une des nouvelles qui servent de cadre à ses derniers contes, renvoyant le bourgeois à son incapacité et à sa vulgarité (*Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, 1698). Démarquant Perrault avec sa *Finette Cendron*, elle dénonce, en revanche, la corruption d'une aristocratie habituée au luxe et à l'oisiveté, à travers un couple de rois qui, ayant subi un revers de fortune, décide d'abandonner ses filles, sur le simple prétexte de ne pouvoir peut-être un jour « leur fournir assez d'habits à leur gré⁶¹ ». La critique des cours, de l'hypocrisie des

flatteurs et de l'ambition des princes est le sujet favori de la satire sociale délivrée par les contes de fées. Il ne faudrait pas croire que les femmes soient épargnées par les auteurs féminins : les remariages sont redoutables et les belles-mères sont cruelles, habiles à mater leurs époux, tout rois qu'ils sont, pour subtiliser le pouvoir et ses bénéfices au profit de leurs enfants d'un premier lit. Lieux communs ancestraux, que le conte de fées, dans son ouvrage de « marqueterie⁶² », a parmi tant d'autres, incorporés.

- 31 À ces contes qui soulignent l'injustice ou l'immoralité d'un univers artificiel, corrompu et rapace, s'ajoutent ceux qui tentent d'instaurer des îlots préservés, des havres de repos loin de l'air vicié des cours, tel que celui construit un peu plus tôt par le vieillard de La Fontaine, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669). D'anciens rois dépossédés et philosophes en sont les habitants, ils font partager à quelque jeune héros, qui échoue là par hasard, les fruits de leur travail et de leur réflexion. De nombreux conteurs rêvent à des paradis bucoliques, des îles heureuses, résurgences antiques d'un Éden le plus souvent définitivement perdu, ou qui s'avère décevant quand on le restaure. Ailleurs des fées, des reines, revenues de l'amour et de l'infidélité de leurs amants, tentent d'élaborer des sociétés idéales exclusivement féminines⁶³, sans succès, tant l'amour doit, décidément, avoir raison de tout. Les clichés de la critique morale, la topique des passions développés par les traités, les romans baroques, les nouvelles historiques et galantes de l'époque classique, se reflètent et se réactivent dans les contes, et bien au-delà de la fin du siècle de Louis XIV.

Explosion des formes du conte et libération du discours politique

- 32 Au xviii^e siècle, les auteurs continuent donc de puiser à la topique du conte de fées et d'actualiser certains thèmes et motifs traditionnels du folklore auquel les premiers conteurs ont eux mêmes abondamment pioché, mais le conte diversifie ses modes de narration et ses sujets. La critique, soucieuse de classification, a établi une typologie des contes, mettant l'accent soit sur des critères formels (le conte parodique, par exemple, qui exhibe et caricature une narration distancée et ironique propre au genre dès l'origine), soit sur des critères de provenance géographique (le conte oriental et orientalisant), soit encore idéologiques (conte philosophique, conte moral, conte libertin ou licencieux). Mais ces clivages n'excluent pas des recoupements. Ainsi, le conte libertin comme le conte philosophique⁶⁴ s'ouvrent à la mode orientale et la parodie n'en est pas absente : *Tanzai et Néadarné* (1734) de Crébillon relève à la fois du conte de fées parodique, oriental et libertin. Le conte continue de glaner lui-même chez ses voisins (le roman, l'utopie, le récit de voyage, la narration dialoguée, etc.). Ces catégories sont assez peu productives pour notre étude. Globalement, la critique morale semble l'emporter sur la critique politique. Elle est présente dans tous les types de contes.
- 33 La publication des *Aventures de Télémaque* (1698-1701) de Fénelon connaît un succès retentissant, et marque assez considérablement la production conteuse, de même que la parution (tardive) de ses *Fables composées pour l'éducation de feu M^{gr} le Duc de Bourgogne* (1718), contenant quelques contes. Dans le même temps, la querelle de la Fable se ravive⁶⁵. Le conte s'infléchit à la fois dans une direction pédagogique et morale, qui triomphera dans la seconde moitié du siècle, et dans celle du conte libertin, qui propose aussi des « éducations ». De manière très traditionnelle, M^{lle} de Lussan, avec ses *Veillées de la Thessalie* (1731), raconte l'éducation d'Héraclès par Chiron. Les *Féeries nouvelles* de Caylus (1741) font aussi de l'éducation de leurs héros (princes et princesses) un thème privilégié, développé plus longuement que par les premiers conteurs. Les fées s'en

chargent, pas toujours avec succès ni de manière subtile ou efficace. Ces contes, sur un mode tour à tour sérieux et ludique, collectionnent les stéréotypes, quant aux méthodes des bonnes ou mauvaises fées, ou aux valeurs qu'il est nécessaire d'inculquer aux rois. Les intrigues ont tôt fait de bifurquer vers les premiers émois amoureux des princes, et les thèmes politiques sont alors presque totalement recouverts, sans qu'il soit plus guère possible de voir clairement le lien entre ces développements éducatifs et la suite de l'histoire. Le thème fénelonien du voyage formateur se combine à l'utopie, dans *La Belle Hermine et le prince Colibri*, conte inachevé du même auteur, le seul du recueil où s'expérimentent plusieurs systèmes politiques. Les héros, transportés dans plusieurs contrées nouvelles, découvrent d'autres sociétés, et sont amenés à en juger par eux-mêmes. Aucune ne fait l'unanimité. La première, le Pays des Pallantins, influencé peut-être par l'apologue des Troglodytes⁶⁶ dont Caylus n'aurait retenu que le versant heureux, offre un exemple idéalisé de société naturelle. Dans ce pays, il n'est ni chef politique, ni prêtres, ni classes sociales, le travail est organisé et ses fruits sont partagés équitablement. On y choisit librement son conjoint (le mariage et le divorce y sont autorisés, ce que condamne l'héroïne). Le second, le Pays de la Rivière froide, est un régime démocratique où tout est agencé en fonction d'une valeur maîtresse : le profit économique. Ses habitants n'y sont pas heureux. Caylus, qui ne cesse de mettre en évidence les effets délétères du système monarchique (cours corrompues par l'ambition et le mensonge), ne prône, finalement, dans ce recueil, aucun modèle qui soit réalisable ou totalement désirable.

- 34 Dans *Le Prince Titi*, de Saint-Hyacinthe (1736), une conception de la monarchie éclairée imprègne tout le récit. Dès son enfance le personnage se montre « bon, compatissant, libéral », qualités qu'il doit à son naturel plus qu'à son éducation. Ses parents, inquiets, y voient la dissipation annoncée de leurs trésors après leur mort. L'auteur oppose ainsi deux conceptions politiques à travers ces figures, comme en témoigne ce dialogue entre la mère et le fils, rabroué parce qu'il est venu en aide à une vieille femme démunie :

Je croyais que je n'étais prince que pour secourir les malheureux. Ah vraiment voilà de belles idées, s'écria la reine. Allez, allez, monsieur, ces maximes sont bonnes dans des livres. Apprenez une fois pour toutes que les princes ne sont pas faits pour les hommes, mais les hommes pour les princes. S'il y a des malheureux, tant pis pour eux⁶⁷.

- 35 Le récit propose une véritable réflexion politique. Si « la politique n'a que des principes de conduite peu sûrs et toujours inquiétants⁶⁸ », ce que mesure Titi lors de ses pérégrinations, elle lui donne aussi l'occasion de se forger une morale et une expérience de roi qu'il est conscient d'avoir à acquérir patiemment : on ne compte pas ici uniquement sur le naturel. Le modèle fénelonien est toujours évident, mais si *Le Prince Titi* développe, à l'opposé du *Télémaque*, une histoire d'amour, les amants savent, non sans douleur, faire passer l'intérêt de leurs états avant leur propre bonheur, et se séparer quand cet intérêt l'exige :

Rendons-nous respectables aux peuples sur qui nous devons régner. Le respect fortifie l'amour naturel qu'ils ont pour leurs princes. Il les rend plus fidèles et plus soumis, et par conséquent plus disposés au bien qu'on veut leur faire⁶⁹.

- 36 Le conte propose une leçon de politique expérimentale, sans qu'un mentor ait besoin d'être toujours aux côtés de l'apprenti roi. Quand celui-ci est obligé de faire la guerre, et qu'il gagne, il libère aussitôt les prisonniers, rend les territoires occupés, et distribue généreusement des pensions. Jones, dans sa bibliographie, suggère que le prince

Frédéric de Galles ait pu servir de modèle à son prince⁷⁰. En effet, l'auteur séjourna en Angleterre et lui dédia la même année un *Recueil de divers écrits*.

- 37 Une même hostilité aux guerres de conquête est clairement perceptible dans un conte de Moncrif, visiblement inspiré du précédent : *Les Dons des fées ou le Pouvoir de l'éducation* (1738). Un roi Tartare, Aterganor, instaure l'égalité sociale dans l'Arabie qu'il vient de soumettre, abolissant les privilèges de la noblesse et offrant à ce peuple la liberté de se choisir un souverain : « Fût-il tiré du sang le plus obscur, et sur la loi de votre choix, il me paraîtra digne de régner⁷¹ ». Une « véritable révolution » a lieu aussitôt dans les différents états : « des hommes dont toute la considération avait disparu avec leur crédit ou leurs titres, [...] réduits à leurs propres mérites, tombaient confondus et méprisés dans la foule⁷² ». Tous de désertent la cour de l'ancien tyran, alors que dans l'un des états, le vertueux prince Asaïd continue d'être entouré de ses amis et courtisans. La leçon est convaincante pour le roi guerrier instigateur de la démocratie chez les autres :

Aterganor crut être abusé par un songe. Ô fortuné Asaïd, s'écria-t-il, [...] que votre gloire est supérieure à la mienne ! Vous m'apprenez que je n'ai pas encore régné. Je n'envisageais que la domination qui naît de la force, qui ne s'entretient que par la crainte, et qui ne cherche qu'à s'étendre. Vous me faites connaître que la véritable autorité sur les hommes a sa source dans leur cœur⁷³.

- 38 Tous ces contes, qui mettent assez en scène l'initiation des héros et insistent lourdement sur la vertu pédagogique de l'exemple, comme ceux de M^{me} Leprince de Beaumont, ont une valeur heuristique et proposent de petites expérimentations, en terrain neutre : contrées indéfinies comme il en est beaucoup dans la féerie, ou pays lointains. Le déplacement est encore, à l'époque, une condition nécessaire à l'apprentissage, à la réflexion, à la découverte de l'Autre, et pas seulement parce qu'il est une garantie contre la censure. L'Orient fournit ainsi, à partir de la publication des *Mille et Une Nuits*, une terre de prédilection pour faire valoir, notamment, les effets délétères du despotisme. Il offre aux romanciers et aux conteurs un vivier immense, dans lesquels on puise, ou dont se contente de maquiller des intrigues bien françaises, à la suite de Galland. Il recèle des collections d'histoires prêtes à faire le bonheur de qui voudrait faire sentir les horreurs de la violence conjugale et politique. Le récit-cadre de Galland opère, par l'intermédiaire de Schéhérazade, la démonstration permanente du pouvoir révolutionnaire du conte dans ce double domaine. On sait comment Montesquieu tire lui aussi profit de l'éloignement oriental pour engager une réflexion non seulement sur le despotisme, mais plus largement sur les mérites de la mise à distance et de l'écriture oblique. Dans les *Lettres persanes* (1721), il a recours, plusieurs fois, au conte inséré, et en compose quelques autres : *L'Histoire véritable* (1723-1738), ou encore *Arsace et Isménie* (vers 1742, remaniée en 1754 et publiée en 1783, après sa mort). Le conte oriental est, pour lui, « un instrument à penser le renversement interprétatif⁷⁴ ». Jean-François Melon, pour exposer ses théories éconômistes, utilise également le conte (*Mahmoud le Gasnévide*, 1729) comme « terrain d'expérimentation où les formes de la magie orientale servent à repousser les limites du pensable et contribuent à rendre observable une vérité qui n'apparaît qu'entre les lignes de l'essai d'explication scientifique⁷⁵ ».
- 39 La veine parodique, qui marque une grande partie des contes des années 1730 à 1755, et un peu davantage, s'en prend à l'esprit du temps, mais les éternels travers des hommes, déjà épinglés par les moralistes du siècle précédent, continuent d'alimenter la satire. Les contes parodiques font des aberrations éducatives déjà dénoncées par les premiers

conteurs l'un de leurs thèmes de prédilection⁷⁶. Les Crébillon, Duclos, Cazotte, se livrent à une critique féroce des ridicules de la société mondaine, des beaux esprits qui paraded dans les salons et les cercles, fréquentés par les conteurs eux-mêmes. Faisant sien le persiflage qu'il pastiche et caricature, le conte, à la suite d'Hamilton, retourne d'abord contre lui-même les flèches qu'il décoche tous azimuts, mais assez peu, en apparence, sur les institutions. Certes, l'« allégorie complexe⁷⁷ » à laquelle a recours Crébillon dans *Tanzaï* fournit le support poétique de la plus virulente satire politique et religieuse portée par le conte dans la première moitié du siècle, et *Ah quel conte !* (1754) s'en prend à Louis xv et à ses amours.

- 40 La même année, Jean-Jacques Rousseau écrit *La Reine Fantasque*, définie par son auteur comme une « folie » qu'il destine à une consommation limitée à quelques personnes de sa connaissance. Le conte s'ouvre sur une critique immédiate du pouvoir monarchique : « Il y avait autrefois un roi qui aimait son peuple... – Cela commence comme un conte de fées interrompt le druide. – C'en est un aussi, répondit Jalamir⁷⁸ ». D'emblée, le texte s'inscrit à rebours de la réalité et affiche son choix d'une figure, celle de l'inversion, comme mode d'énonciation et de dénonciation :

Entêté du bizarre projet de rendre ses sujets heureux, il agissait conséquemment à cette idée, et une conduite si singulière lui donnait parmi les Grands un ridicule ineffaçable : le peuple le bénissait, mais à la Cour il passait pour un fou.

- 41 Dans son essai politique *Du Contrat social*, dont il élabore le plan la même année où il écrit le conte⁷⁹, Rousseau souligne également l'extrême rareté des bons rois, dans le chapitre consacré à la monarchie :

Les rois veulent être absolus, et de loin on leur crie que le meilleur moyen de l'être est de se faire aimer de leurs peuples. Cette maxime est très belle, et même très vraie à certains égards. Malheureusement on s'en moquera toujours dans les cours. La puissance qui vient de l'amour des peuples est sans doute la plus grande ; mais elle est précaire et conditionnelle, jamais les princes ne s'en contenteront. Les meilleurs rois veulent pouvoir être méchants s'il leur plaît, sans cesser d'être les maîtres [...]⁸⁰.

- 42 De plus, les bons ministres sont encore plus rares dans les monarchies, emplies de « petits brouillons, petits fripons, petits intrigants⁸¹ » avides de pouvoir qui ont tôt fait d'afficher leur ineptie une fois qu'ils y sont parvenus. Aussi le prince du conte a-t-il « pris le parti de faire par lui-même tout ce qu'il pouvait dérober à leur bouillante activité ». Si le conte et l'essai évoquent tous deux les dangers qui guettent ce régime, le conte les résorbe, en pointant l'attention du lecteur sur le fait qu'il s'agit bien d'une fiction merveilleuse. Le conte inverse aussi, plus ou moins ironiquement, le propos de l'essai, qui rappelle que tout bon gouvernement est appelé à dégénérer : le roi du conte est, par son nom même (Phénix), programmé pour renaître de ses cendres. Il y parviendra, en effet, mais uniquement grâce au merveilleux, qui corrige les aberrations dues à l'humeur capricieuse de la reine.

- 43 Dans l'essai sont analysées différentes formes de monarchie. La monarchie d'élection est minée de l'intérieur par « le désordre des interrègnes », porte ouverte « à la brigade et à la corruption » :

Qu'a-t-on fait pour prévenir ces maux ? On a rendu les couronnes héréditaires dans certaines familles, et l'on a établi un ordre de succession qui prévient toute dispute à la mort des rois. C'est-à-dire que, substituant l'inconvénient des régences à celui des élections, on a préféré une apparente tranquillité à une administration sage, et qu'on a mieux aimé risquer d'avoir pour chefs des enfants, des monstres, des imbéciles, que d'avoir à disputer sur le choix des bons rois⁸².

- 44 C'est ce risque que le conte met en évidence, l'intrigue tournant autour de cette question centrale de la transmission des pouvoirs. Mais si l'institution de la couronne héréditaire et de l'ordre de succession est censée « prév [enir] toute dispute à la mort des rois⁸³ », le conte en fait bel et bien un sujet à disputes, au double sens du terme (querelle dans le couple royal, et débat entre Jalamir et le Druide, figures du conteur et du lecteur dans la fiction). La fée-marraine laisse au roi et à la reine le soin de choisir le caractère de leurs enfants nouveaux-nés, fille et garçon, choix décisif pour l'avenir du peuple ; à la suite d'une altercation entre les époux, l'enfant mâle est malencontreusement doté du caractère de sa mère, la fille de celui de son père. On les nomme le Prince Caprice et la Princesse Raison. À ce moment du récit, le Druide interrompt le conteur, pour broser le tableau piteux de toutes les conséquences trop prévisibles d'un tel bouleversement de l'ordre naturel : Caprice fera, c'est sûr, le malheur du peuple, qui rêvera d'être dirigé par Raison.

Il sera question d'intervertir l'ordre de la succession au trône, d'asservir la marotte à la quenouille et la fortune à la raison. Les docteurs exposeront avec emphase les conséquences d'un tel exemple, et prouveront qu'il vaut mieux que le Peuple obéisse aveuglément aux enragés que le sort peut lui donner pour maîtres, que de se choisir lui-même des chefs raisonnables, que quoiqu'on interdise à un fou le gouvernement de son propre bien, il est bien de lui laisser la suprême disposition de nos biens et de nos vies ; que le plus insensé des hommes est encore préférable à la plus sage des femmes, et que le mâle ou le premier né fût-il un singe ou un loup, il faudrait en bonne politique qu'une héroïne ou un ange naissant après lui obéît à ses volontés.

- 45 Même remise en question de la monarchie héréditaire dans le conte et dans le traité, les monarques potentiels étant définis en des termes aussi brutaux dans le premier (« enragés, fou, singe, loup ») que dans le second (« monstres », « imbéciles »). La fiction dans la fiction que vient d'imaginer le Druide a, par l'effet de sa mise en abyme, serré de près ce qui pourrait être une vérité, celle du traité, faisant montre d'un esprit critique et d'un pessimisme assez proche de celui dont y témoigne Rousseau. Il souligne d'ailleurs avec humour les interférences entre les deux genres, par la voix du conteur, Jalamir, qui censure cet épilogue catastrophique auto-parodique :

Si je vous laissais faire, vous changeriez bientôt un conte de fées en un traité de politique, et l'on trouverait quelque jour dans les cabinets des princes *Barbe-Bleue* ou *Peau-d'Âne* au lieu de Machiavel.

- 46 Le Druide achève lui-même le conte, éloignant le spectre d'une révolution populaire par un retournement narratif : il révèle que les deux enfants ont été confondus. Raison est bien un garçon et Caprice une fille. L'épilogue idyllique a beau se ranger du côté de la convention et de la topique féerique, tout en puisant aux lieux communs d'une misogynie ordinaire et badine, il en dit pourtant un peu plus, peut-être, que le traité, quant aux critères définissant le bon gouvernement :

Parvenu au trône après la mort du roi, Raison fit beaucoup de bien et fort peu de bruit ; cherchant plutôt à remplir ses devoirs qu'à s'acquérir de la gloire, il ne fit ni guerre aux étrangers, ni violence à ses sujets, et reçut plus de bénédictions que d'éloges [...] Les peuples deux fois heureux crurent n'avoir pas changé de maître.

- 47 Dans le chap. 9 du *Contrat social*, Rousseau voit dans un simple critère mathématique (le nombre de la population) le seul signe « simple » de prospérité d'un régime et d'un bon gouvernement. Il rappelle au chap. 10 que la pente naturelle de ce dernier est la dégénérescence, celle de la monarchie étant toujours la tyrannie. Le conte, en affichant à l'inverse une fin euphorique et stable manifestement annoncée, dès l'orée du conte,

comme purement idéaliste, laisse donc le lecteur sur la même impression d'optimisme béat que fustige Voltaire dans *Candide*. Mais au lieu de s'arrêter sur la nécessité de cultiver son jardin, il ouvre la voie à la réflexion du lecteur sur la nécessité de changements institutionnels, et en même temps sur les risques encourus. Il offre une réflexion sur la coutume, la nécessité d'un consensus populaire (la « volonté générale » dont il est beaucoup question dans son traité). Le caractère dialogique du conte invite, par nature, au débat, à la mesure du pour et du contre, à la projection dans l'avenir, pour envisager les conséquences catastrophiques d'un mauvais choix dans le présent. Si ce conte met en évidence la suprématie d'une valeur, la raison, en matière de gouvernement, il la montre perpétuellement menacée, de l'extérieur et de l'intérieur (la cour, l'épouse du roi, ses propres passions), illustrant le fait que « tout concourt à priver de justice et de raison un homme élevé pour commander aux autres⁸⁴ ». D'ailleurs le roi Phénix remarque que « quand on a une femme folle, on ne peut éviter d'être un sot ». Ce mystérieux amour unissant un roi bon et raisonnable et une femme qui est le caprice incarné, est la figure de cette instabilité foncière qui constitue le régime monarchique à transmission héréditaire. L'essai énonce clairement son principal défaut,

l'inconstance du gouvernement royal qui, se réglant tantôt sur un plan tantôt sur un autre selon le caractère du prince qui règne ou des gens qui règnent pour lui, ne peut avoir longtemps un objet fixe et une conduite conséquente, variation qui rend toujours l'État flottant de maxime en maxime, de projet en projet [...], la maxime commune à tous les ministres et presque à tous les rois, étant de prendre en toute chose le contre-pied de leur prédécesseur⁸⁵.

- 48 La reine Fantasque allégorise parfaitement cette défaillance, sur laquelle le conte plaisante par la caricature d'un lieu commun, défaillance dont la Fée s'amuse en laissant le couple se débrouiller avec ses querelles et ses incohérences. L'auteur ne donne pas, en revanche, de modèle à suivre pour s'en prémunir et n'élabore ici aucun contrat social ; il se contente d'aborder la politique sous l'angle des puissants, non celui du peuple. Toutefois, en les saisissant dans l'intimité de leur vie, il rend les questions politiques plus proches du lecteur. Par ailleurs et surtout, en rapportant l'extrême satisfaction du peuple, dans cet épilogue qui stabilise et pérennise son bonheur sous le gouvernement de Raison, il ne laisse que trop clairement entrevoir l'envers du décor, dans la réalité.
- 49 Gueullette, soulignait déjà, dans ses contes orientaux, les mensonges du merveilleux et mettait en garde contre le refuge ou « la tentation d'une consommation purement fantasmagorique des contes⁸⁶ ». Les philosophes ainsi que les conteurs qui recourent au genre à l'aube de la Révolution auraient-ils entendu cette mise en garde⁸⁷?
- 50 Il apparaît au terme de ce parcours, bien loin d'être exhaustif, que le conte, dès la fin du xvii^e siècle et tout au long du xviii^e, tout en continuant de s'assumer comme un divertissement, un jeu badin, une « folie » à laquelle ne renoncèrent pas même les philosophes, fut l'un des instruments opérationnels de la pensée critique. Ainsi peut-on estimer qu'il contribua à sa manière, de son discours indirect, au grand mouvement de contestation politique qui mena à la Révolution.
- 51 À la fin du siècle, quand le Chevalier de Meyer produit le plus grand recueil de contes de fées des xvii^e et xviii^e siècles, non sans en avoir interdit l'entrée aux contes satiriques et licencieux, il met l'accent, dans son *Discours préliminaire sur l'origine des contes de fées*, sur leur valeur pédagogique :

Les contes de fées sont l'histoire du cœur et l'école des rois. Les monarques, les princes, qui en sont les personnages dominants, les sublimes leçons qu'on y trouve, indiquent assez qu'ils n'ont été imaginés que pour former et perfectionner le cœur de ceux qui sont destinés à gouverner, et qu'il a été nécessaire de mettre sur la scène des puissances d'un ordre supérieur, qui eussent le droit de dire et de faire sentir la vérité⁸⁸.

- 52 Cet éloge excessif, parce qu'il transforme abusivement tous les contes de fées en miroirs des princes, se cautionne implicitement des textes de Fénelon, des premiers recueils de contes orientaux, et peut-être aussi des *Contes et fables indiennes* de Bidpaï et de Lokman⁸⁹ composées pour l'instruction d'un roi, autant d'œuvres incluses dans la collection. Quant aux « puissances d'un ordre supérieur », fées et génies, elles sont loin de détenir à elles seules le privilège de « dire et faire sentir les vérités », les contes parodiques, censurés par Meyer, l'ont prouvé. Mais il est vrai que les défaillances sont significatives, les silences aussi, j'ai tenté de le montrer dans l'étude de *Griselidis*. Quoiqu'il en soit, c'est au conte en général, dont les fées sont les figures emblématiques partielles, c'est à son discours oblique, qui fait sentir mieux qu'il ne dit, que les auteurs en confient plus sûrement le soin.

NOTES

1. *Peau d'Âne*, dans Perrault, *Contes*, éd. Catherine Magnien, Paris, Poche classique, 1990, p. 129.
2. L'insistance avec laquelle Perrault évoque, dans la préface des *Contes en vers*, certaines limites dans lesquelles il faut se tenir quand on publie, est significative : « le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance. » Il ajoute, prenant à témoin une de ses lectrices (sa nièce, M^{lle} Lhéritier, également auteur de contes de fées) : « [Le Conte de *Peau d'Âne* [...]] « divertit et fait rire, / Sans que Mère, Époux, Confesseur / Y puissent trouver à redire (éd. citée, p. 77). Plusieurs instances de validation morales sont passées en revue, qui renvoient à la figure absente du Censeur royal. Ces deux énoncés successifs font entrevoir la marge de jeu (qui reste à définir) entre *désir* de plaire et *obligation* de ne pas déplaire.
3. Voir René Démoris, « Du littéraire au littéral dans *Peau d'Âne* de Perrault », *Revue des sciences humaines, Mythe de l'origine des langues*, Lille III, n° 166, 1977-2, p. 262.
4. *Ibid*, p. 262-264. Souligné dans le texte.
5. Voir la récente synthèse de Marc Escola : *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, Folio, Foliothèque, 2005, p. 32-36.
6. Ce déchiffrement des chaînes de signifiants (mots, lettres, graphèmes, phonèmes) donne des résultats insoupçonnés. Voir article *supra*, fondateur d'une critique psychanalytique du conte, loin de toute dimension biographique (telle que celle de Marc Soriano à propos de Perrault, ou de Charles Mauron).
7. Bornons-nous à évoquer quelques-uns de ses articles portant sur des contes de Perrault, qui mettent en avant la question politique : « Monnaie royale et portrait

princier », dans *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, 1981, p. 169-205 (sur *Peau d'Âne*) ; *Le Récit est un piège*, Éditions de Minuit, et notamment le chap. IV, « À la conquête du pouvoir », p. 117-143 (sur *Le Chat botté*) ; « L'ogre de Charles Perrault ou le portrait inversé du Roi », dans *L'Ogre. Mélanges pour Jacques le Goff*, Gallimard, 1992, p. 283-302 (sur *Le Petit Poucet*), réédité dans L. Marin, *Politiques de la représentation*, Kimé, « Collège international de philosophie », 2005.

8. Introduction à *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

9. J'ai étudié ailleurs, et dans une autre optique, ce texte : « De la dérobade héroïque à la rhétorique du faux-fuyant : *Peau d'Âne*, *Grisélidis* et *l'Apologie des femmes* (Perrault) », Actes du XII^e colloque international SATOR, Kairouan, 24 au 24 novembre 1998, *Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800*, textes réunis et présentés par Arbi Dhifaoui, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Kairouan, 2002, p. 131-152.

10. Le texte est lu à l'Académie le 25 août 1691, puis imprimé la même année, avec un privilège royal. Il paraîtra dans le *Mercure Galant* en 1693, avant d'être publié en recueil en 1694.

11. Préface des *Contes en Vers*, 1694, éd. citée, p. 74.

12. Perrault le révèle dans son Épître à Monsieur***. Marie-Dominique Leclerc explicite les sources, complexes, de l'histoire de Grisélidis (avec ou sans accent, selon les versions) et met en avant les principaux apports de Perrault (« Renaissance d'un thème littéraire aux xvii^e et xviii^e siècles : la patience de Grisélidis », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1991, n° 2, p. 147-176). Pour une bibliographie antérieure sur cette question, nous renvoyons à cet article. Voir aussi Jean-Paul Sermain, *Métafictions, (1670-1730), La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 420-422 et Jacques Le Brun, *Le Pur Amour de Platon à Lacan* (Paris, Seuil, 2002), qui consacre à cette histoire un chapitre : « La passion de Grisélidis », p. 89-105. Il note que c'est à Pétrarque que l'on doit le sens religieux donné au sacrifice de l'héroïne, qui devient dès lors « la figure du fidèle poursuivi par l'amour dévorant de la divinité » (art. cité, p. 98).

13. *Grisélidis*, dans Perrault, *Contes*, éd. citée, p. 17. Je souligne.

14. « De demi-pied les coiffures baissèrent » (éd. citée, p. 97). Gilbert Rouger fait référence à une lettre de M^{me} de Sévigné du 15 mai 1691, qui note ce changement soudain dans la mode : « Parlons maintenant de la plus grande affaire qui soit à la cour... C'est la défaite des fontanges à plate couture : plus de coiffures élevées jusqu'aux nues [...] ; les princesses ont paru de trois quartiers moins hautes qu'à l'ordinaire. » *Contes de Perrault*, éd. G. Rouger, Paris, Garnier, 1967, p. 195.

15. Voir *infra*, note 17.

16. Je souligne.

17. Jacques Bénigne Bossuet, *Politique tirée des propres paroles de l'écriture sainte à Mgr le Dauphin*, Paris, P. Cot, 1709, livre IV, article 3, 4^e proposition, p. 94. L'ouvrage n'est pas encore paru à l'époque de la publication des contes de Perrault, mais les théories du grand prédicateur et ancien précepteur du Grand-Dauphin (jusqu'en 1681) sont répandues.

18. Bossuet, *ibid.*, p. 96.

19. Pierre Goubert, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Édition de Fallois, 1996.

20. Fénelon, *Lettre à Louis XIV* (décembre 1693 ?), dans *Œuvres*, éd. de Jacques Le Brun, Gallimard, NRF, « Pléiade », Paris, 1983, p. 547.

21. Louis XIV, *Instructions au Duc d'Anjou*, 1700, 8^e instruction. L'écriture du texte, commencée en 1668, interrompue par la guerre, prend fin en 1679.
22. *Lettre à Louis XIV*, p. 551.
23. *Ibid.*, p. 545. « Il est inutile de dire que [vos conquêtes] étaient nécessaires à votre État : le bien d'autrui ne nous est jamais nécessaire. Ce qui nous est véritablement nécessaire c'est d'observer une exacte justice. Il ne faut pas même prétendre que vous soyez en droit de retenir toujours certaines places parce qu'elles servent à la sûreté de vos frontières. C'est à vous à rechercher cette sûreté par vos bonnes alliances, par votre modération, [...] », *ibid.*
24. *Lettre à Louis XIV*, *idem.*
25. Bossuet, ouvr. cité, livre II, article 1, 2^e proposition, p. 78.
26. *Idem.*
27. Chez Boccace, en revanche, le marquis déclarait d'emblée à son peuple sa volonté de choisir lui-même sa future épouse.
28. 33^e instruction au Duc d'Anjou.
29. « Ses yeux [...],/Plus bleus que n'est le firmament,/Avaient aussi plus de lumière. » *Griselidis*, p. 93.
30. *Ibid.*, p. 88.
31. *Ibid.*, p. 90
32. *Ibid.*, p. 92.
33. *Ibid.*, p. 30.
34. *Ibid.*, p. 97.
35. *Ibid.*, p. 104.
36. Bossuet, ouvr. cité, livre III, article 2, 1^{re} proposition, p. 82.
37. Bossuet, *ibid.*, livre IV, article 1, 9^e proposition.
38. Bossuet, livre IV, article II, 2^e proposition.
39. Bossuet, livre V, article 1, 2^e proposition.
40. Bossuet, *ibid.*, livre III, article 3, 8^e proposition.
41. Bossuet, p. 104.
42. *Griselidis*, p. 103.
43. *Ibid.*, p. 109.
44. *Ibid.*, p. 116.
45. *Ibid.*, p. 117-118.
46. Jacques Le Brun, dans son ouvrage, apporte une réponse très éclairante à cette question. Une réponse non spécifique à l'auteur, tout d'abord et surtout, établissant un lien, depuis Pétrarque, entre l'histoire de Grisélidis et la doctrine du pur amour. Les versions du xvii^e siècle (celles de la Bibliothèque bleue et celles de Perrault) entrent singulièrement en résonance avec la mystique moderne : « La patience de Grisélidis articule en effet la souffrance et la « passiveté » [sic] devant le désir du père, de l'homme, de l'époux. Cette « passiveté » semble lui procurer une quiétude faite de détachement des événements et de soumission au présent, mais elle n'est pas absence de volonté : c'est un *Fiat* qui est un acte, une volonté retirée en dedans de soi. La doctrine fénelonienne de la volonté comme « involonté » éclairera ce lien entre pâtre, « passiveté » et volonté » (ouvr. cité, p. 104).
47. Voir l'*Épître à Monsieur**** relative au conte. Jacques Le Brun conclut ainsi son évocation de la version de Perrault : « Le dénouement sera l'œuvre du Prince, seul capable de rétablir la vérité, d'assurer le bonheur, d'apporter la « gloire » à la vertu. [...] Une leçon sociale et politique se dégage avec cette exaltation du Prince dont même les

défauts se retournent en bien : le Prince comme la meilleure image de Dieu. Une leçon religieuse aussi : la soumission à Dieu était le seul moyen « de rendre croyable la Patience de Grisélidis en lui faisant regarder les mauvais traitements de son Époux comme venant de la main de Dieu », sinon elle apparaîtrait comme « la plus stupide de toutes les femmes » » (*ibid.*, p. 100). Ma lecture, qui dégage sous l'éloge apparent le blâme, va donc, sur ce point, dans un sens tout opposé.

48. Modèle que le narrateur retourne malicieusement contre les femmes de son temps, dans une dédicace à une femme, et non des moindres : Mademoiselle**, c'est-à-dire Élisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV : toute intention critique de l'auteur est donc par avance ostensiblement exclue.

49. Dans l'épilogue de la nouvelle de Boccace, le peuple faisait preuve de plus d'esprit critique à l'égard des méthodes du prince : « On vit alors que le marquis avait agi avec sagesse ; mais on avoua qu'il avait employé des moyens trop durs et trop violents pour parvenir à ses fins » (Boccace, *Contes*, trad. Sabatier de Castres, Paris, Garnier, 1869, p. 553).

50. *Griselidis*, p. 116.

51. Difficile d'ailleurs à Versailles de préserver l'intimité royale, la Cour étant une scène ouverte.

52. Comme le remarque dans ce numéro Éric Méchoulan, en jouant sur le double sens de l'expression « pouvoir féérique », « ce sont les pouvoirs en place qui prennent l'allure de contes de fées ».

53. Voir *supra*, note 22.

54. *La Tyrannie des fées détruite* (1702), dans *Le Cabinet des fées*, tome V, 1785, p. 254 et 196.

55. Pour une étude détaillée de ce texte, je renvoie à mon étude : « La topique insulaire dans le conte de fées de la fin du xvii^e siècle », *Locus in fabula – La topique de l'espace dans les fictions d'Ancien Régime*, études réunies et présentées par Nathalie Ferrand, Louvain-Paris, Éditions Peeters, La République des Lettres n° 19, 2004, p. 387-406.

56. *La Tyrannie des fées détruite*, éd. citée, p. 185. Toutes les citations sont modernisées.

57. Pour M^{lle} de La Force : *La Puissance d'Amour* et *Tourbillon*. Pour M^{me} d'Aulnoy : *La Biche au Bois*, *La Princesse Rosette*. Sur cet auteur, voir l'article de Marie-Agnès Thirard dans ce numéro. Pour une étude politique de *Tourbillon* (M^{lle} de La Force) et de *Sans Parangon* (Préchac), voir Anne Defrance, « L'enfant dans le conte de fées littéraire (1690-1715) », dans *Regards sur l'enfance au xvii^e siècle (des années 1590 aux années 1720)*, Anne Defrance, Denis Lopez, François-Joseph Ruggiu (éd), « Biblio 17 » Gunter Narr Verlag Tübingen, à paraître.

58. Anne Defrance, « Le conte de fées au risque de l'éloge politique, *La Tyrannie des fées détruite* (M^{me} d'Auneuil) et autres contes de la première génération » – Actes du colloque international, *Le Conte merveilleux au xviii^e siècle – une poétique expérimentale*. Grenoble, 21 au 21 septembre 2000. Textes réunis et présentés par Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 55-73.

59. Dominique Hölzle, dans ce numéro, énonce un point de vue similaire.

60. Sur la grande majorité de pères défaillants dans ses contes, je renvoie à un chapitre de mon livre, où il apparaît que la figure paternelle se gâte dès que l'autorité du père se calque sur le modèle de l'autorité royale (*Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Droz, 1998, 2^e partie, ch. 3 : « Le père », p. 155-177.)

61. *Finette Cendron, Contes des Fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, éd. Nadine Jasmin, Bibliothèque des Génies et des Fées, Champion, Paris, 2004, p. 439.

62. Je reprends ici, l'appliquant simplement à la thématique, une notion utilisée de manière beaucoup plus large par Jean-Paul Sermain dans *Métafictions* (ouvr. cité, p. 413) pour caractériser l'écriture, la poétique du conte de fées.
63. Voir Gabrielle Verdier, « Féeries et utopies dans les contes de fées féminins », *Utopies et fictions narratives*, Michel Bateau, Santé Viselli éditeurs, France/Canada, Parabasis, vol. 7, Alta Press Inc., 1995, p. 139-147.
64. Le « conte philosophique » est une catégorie contestée, notamment par Jean-Pierre Aubrit qui restreint le genre au conte voltairien (*Le Conte et la Nouvelle*, Armand Colin, 1997).
65. Sur ce point, voir l'article de Fabrice Preyat dans ce numéro.
66. Montesquieu, *Lettres persanes* (1721), lettre XII.
67. *Le Cabinet des fées*, Amsterdam-Paris, 1786, tome 27, p. 343.
68. *Ibid.*, p. 489.
69. *Le Cabinet des fées*, tome XXVIII, p. 4.
70. Rapporté par Jacques Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Champion, Paris, 1975, p. 88.
71. Moncrif, *Les Dons des fées ou les Pouvoirs de l'éducation*, dans *Le Cabinet des fées*, éd. citée, tome XXV, p. 473.
72. *Ibid.*, p. 474.
73. *Ibid.*, p. 474-475.
74. Aurélia Gaillard, « Montesquieu et le conte oriental », *Féeries 2*, « Le Conte oriental », Grenoble, 2004-2005, p. 111.
75. Yves Citton, « Les contes merveilleux de la finance, confiance et fiction chez Jean-François Melon », *Féeries 2*, p. 129. Le conte de Mahmoud est ici comparé à l'*Essai sur le commerce* publié par Melon en 1734. Sur cet auteur, voir également l'article d'Érik Leborgne dans le présent numéro.
76. Cazotte (*La Patte du chat, la Belle par accident*), M^{me} de Graffigny (*La Princesse Azerolle*), Duclos (*Acajou et Zirphile*), etc.
77. Jean Sgard en définit le type dans son article « Allégorie d'une écumoire », dans *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle*, ouvr. cité, p. 140-148. Voir aussi dans ce numéro les articles de Jean-Paul Sermain et de Dominique Hölze.
78. Les citations de *La Reine Fantastique*, non paginées, renvoient à l'édition de Jean-François Perrin, à paraître dans A. Defrance et J.-F. Perrin (dir.), *Hamilton et autres conteurs*, Bibliothèque des Génies et des Fées, vol. 16, Champion.
79. Une édition subreptice du conte paraît en 1758 et *Du Contrat social* en 1762. Ce n'est qu'en 1769 que Rousseau accepte, non sans réticence, de publier *La Reine Fantastique*.
80. *Du Contrat social*, livre III, chap. 6 « La Monarchie ».
81. *Idem.*
82. *Idem.*
83. *Idem.*
84. *Idem.*
85. *Du Contrat social*, livre III, chap. 6.
86. Catherine Langle, « Conduire son rêve », la pédagogie du merveilleux dans *Les Sultanes de Guzarate* de Thomas-Simon Gueullette » (*Le Recueil*, Féeries 1, 2003, p. 112). Sur cet auteur, voir dans le présent numéro l'article de Régine Daoulas.
87. Voir dans ce numéro la contribution d'Huguette Krief.
88. *Le Cabinet des fées*, Amsterdam-Paris, 1786, tome 37, p. 34.
89. Elles furent traduites par Galland et éditées par Gueullette en 1724.

RÉSUMÉS

Les déclarations théoriques de Perrault à propos de ses contes, dont il ne cache pas qu'il a banni tout propos susceptible de heurter la bienséance, établissent le modèle poétique d'une narration enjouée et naïve qui berce ingénieusement la raison et enchante l'esprit. Elles définissent un mode d'écriture ludique mais contrôlé, travaillé par des interdits.

Suivant l'invitation de ce pionnier à découvrir « dans ces “bagatelles” qu'elles ne [sont] pas de pures bagatelles », on montre, dans un premier temps, par une analyse développée du premier de ses *Contes en vers*, *La marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis, nouvelle* (1691), comment ce texte déplace son propos, du domaine politique au domaine privé, à partir d'un modèle sous-jacent, celui de la monarchie absolue de droit divin. Il peut dès lors se lire comme une dénonciation des dangers de l'absolutisme, sujet majeur que les conteurs, à sa suite – parfois avec moins de précautions – continueront de viser.

Dans un deuxième temps, on fait valoir la prégnance du politique dans les contes littéraires de la fin du xvii^e siècle à la fin du xviii^e siècle, quels que soient les sous-genres dans lesquels la critique les a rangés (conte merveilleux, conte libertin, conte orientalisant, conte philosophique...), catégories dont les frontières sont souvent poreuses.

The politics of the fairy tale in the 17th and 18th centuries: towards an oblique reading : The theoretical statements Perrault made on his tales from which he explicitly banned any detail likely to trespass *bienséance* [decorum], established the poetic model of a naive and lively narrative. Those statements define a mode of playful writing which is also under control and dictated by a forbidding of some spoken words.

Following Perrault's invitation to discover in those *bagatelles* [knick-knacks] that they are in fact not just that, I show how Perrault's first tale in verse, *La marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis, nouvelle* (1691) displaces its message from the political to the private domain. I show how it does so following the underlying model of the absolute monarchy by divine right. *Grisélidis* can thus be read as a denunciation of the dangers of absolutism that many fairy tale writers after Perrault will continue to target, sometimes with less precautions.

I then show the importance of political discourse in literary tales from the end of the 17th century to the end of the 18th, whatever the sub-genres in which they have been ranked, subgenres which are far from being watertight (the marvelous, libertine, oriental, philosophical fairy tale).

AUTEUR

ANNE DEFRANCE

Université de Bordeaux 3