



Féeries

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

1 | 2004
Le Recueil

La face cachée du conte

Le recueil et l'encadrement

Jean-Paul Sermain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/64>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 11-26

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-Paul Sermain, « La face cachée du conte », *Féeries* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 29 mars 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/64>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

© Féeries

La face cachée du conte

Le recueil et l'encadrement

Jean-Paul Sermain

En marge du conte

- 1 Il tient du paradoxe, ou du maniérisme si l'on veut, à consacrer le premier numéro d'une revue intitulée *Féeries*, qui concerne le récit merveilleux du XVII^e au XIX^e siècle, à un aspect secondaire du conte, en tout cas presque invisible : le recueil désigne l'espace ou l'acte de rassemblement des contes, il leur est donc extérieur, tout comme le récit (fictif ou non) qui sert à l'introduire et dépeint les conditions dans lesquelles il est ou a été produit. Le terme de cadre et ses voisins, encadrement, enchâssement, emboîtement, considèrent cet élément narratif dans la perspective du conte, et disent bien, par une métaphore, son rôle subalterne, sinon facultatif. Les cadres changent ou disparaissent, suivant les modes, le tableau demeure. On a tous en mémoire le *Petit chaperon rouge*, mais dans l'émotion qu'il suscite, ne jouent aucun rôle sa présence dans un recueil, sa proximité avec d'autres contes, les déclarations liminaires plus ou moins masquées de Perrault. Si le conte est détachable, pour les lecteurs comme pour les éditeurs, le cadre lui-même est toujours maltraité et voué à disparaître. Même pour Perrault, le titre et la composition du recueil tel qu'il est communément diffusé aujourd'hui ne correspondent plus à ce qu'il a voulu (sans parler même de la suppression de l'attribution de son texte à son fils Darmancour : qui s'en souvient encore ?). Cela va de soi dans les éditions pour la jeunesse qui ne conservent pas les différentes préfaces, peuvent écarter les contes en vers, les mettre en prose ou ne garder qu'un ou plusieurs contes sans leurs contextes. Les éditions savantes sont nombreuses et riches, mais elles sont condamnées pour des raisons éditoriales à une présentation trompeuse¹. Elles portent le titre factice de « contes² » et rassemblent deux ouvrages distincts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (1781) : les *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* d'un côté, et de l'autre le recueil de trois contes en vers qui ne portait pas de titre global, mais les présentait ainsi : *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'âne et celui des Souhais ridicules*. Le recueil des contes en prose possédait une sorte de titre parallèle puisque le frontispice particulièrement remarquable qui représentait une aïeule au rouet devant un feu de cheminée entourée d'enfants captivés portait sur le mur une inscription annonçant : « contes de ma mère Loie » (expression qui a gardé en

Angleterre une forte présence)³. Le recueil d'aujourd'hui tend donc à homogénéiser ce que Perrault avait séparé en deux ouvrages. Le premier mettait en évidence la singularité de chaque récit : le prototype des contes de fées – puisqu'il peut leur servir de synonyme –, *Peau d'âne*, un conte inspiré d'une nouvelle traitée par Boccace, *Grisélidis*, et une sorte de fabliau populaire, chacun accompagné d'un discours théorique. Le second volume insistait sur l'origine antique des « histoires » et ne privilégiait le terme de « contes » que de biais, dans une expression mettant en avant une provenance populaire et comique en reconstituant la scène où les contes se disent et se transmettent, – les vignettes de chaque conte venaient ensuite rappeler l'ancrage dans un passé syncrétique et par leur style et par leurs motifs. Voilà pour le seul ensemble de contes intégré au canon de la littérature française et bénéficiant d'éditions nombreuses et très soignées : on peut, si on le souhaite, en retrouver la distribution originale, considérer les effets produits par leur réunion, contrastes, régularités, croisements, etc. Les autres volumes de contes, à l'instar des ouvrages comportant des gravures aux mains de marchands indécents, sont tous dépecés, laissant ainsi ignorer aux lecteurs modernes le texte dont ils sont arrachés. Leur survie même si réduite n'a été redevable qu'à cette facilité de retenir d'une œuvre quelques contes : l'un de Lhéritier de Villandon (*L'Adroite Princesse*) souvent attribué à son oncle, Perrault, quelques contes de Mme d'Aulnoy (*L'Oiseau bleu*, *La Chatte blanche*, *La Biche au bois*, *Le Nain jaune*, parfois une sélection plus généreuse), *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont. C'est leur souvenir qui a pu susciter l'intérêt universitaire qu'a accompagné un regain éditorial. Deux publications aujourd'hui mettent à la disposition du public ces contes, l'une due à E. Lemire pour Picquier, l'autre à F. Lacassin pour Omnibus. Ce sont des anthologies qui excluent tous les à-côtés du conte et ignorent la forme originale du recueil ou ses divers cadres, sans parler de ce que les auteurs eux-mêmes avaient cru bon d'indiquer. Dans l'énorme production des XVII^e et XVIII^e siècles, il existe à ce jour, en dehors de Perrault, une seule édition complète et fidèle, celle des contes de Mme d'Aulnoy qui restitue, outre le cadre, l'espace d'encadrement, c'est-à-dire les nouvelles où figurent les contes. Une édition collective des contes des XVII^e et XVIII^e siècles se prépare, mais elle sera réservée aux bibliothèques (ce qui, pour des contes de fées, est un comble : est-ce là leur dernier destin ?). Elle ne pourra restituer tous les espaces d'encadrement (des romans à eux seuls) : ainsi la première version du conte de *La Belle et la Bête* due à Mme de Villeneuve (1740) figure dans un roman, *La Belle Américaine et les Contes marins*, trop long pour être reproduit et inconnu des amateurs de ce conte (dont la republication est d'ailleurs fort récente)⁴.

- 2 La nature du conte (dans sa composition, sa teneur, ses effets) veut que cet entour (le recueil, le cadre, l'espace d'encadrement) disparaisse, facultatif, éphémère, et il en fait pourtant partie de façon décisive, comme la face cachée de la lune. Ce paradoxe nous aide à saisir ses propriétés, et en particulier à définir l'objet même de cette revue *Féeries*. Le conte peut toujours sortir de son cadre ou de son recueil pour vivre sa vie. Un conte, c'est d'abord ce qu'il raconte, des aventures, des personnages, des épisodes, des scènes, des détails, c'est cela qui assure sa permanence, incitant à des reprises, écrites et orales, où le souvenir qu'il laisse se maintient dans une version nouvelle de ce qu'il raconte, des aventures, des personnages, des épisodes, des scènes, des détails. Chacun, selon sa mémoire, l'adapte pour un enfant, tout écrivain peut s'en emparer pour le reproduire à sa manière. Chaque conte n'est jamais qu'une sorte de sélection dans un fonds immense, opérant des transferts, greffes, ajouts, transformations, suppressions, expansions, modernisations diverses⁵. Les publications qui ex-traient les contes de leur lieu originel et

les coupent de leur contexte participent de cette activité de transmission et d'actualisation. Le conte n'a pas de propriétaire, ou plutôt aucun n'a le droit d'en fixer la propriété : il se prête à tout, plagiat, copie, réemploi, recyclage, hybridation, dédoublement, condensation. Perrault même, protégé par son statut et la qualité exceptionnelle de son texte, a pu ainsi être confronté à d'autres versions plus anciennes, plus authentiquement populaires, de ses contes et se voir reprocher des choix malheureux dans l'élimination ou l'atténuation de certaines composantes, reproche plus aigu encore adressé à ses collègues conteuses moins libres dans la désinvolture à l'égard de la culture lettrée. Chaque conte est jugé par rapport à ses frères et selon sa place au sein de sa famille. Le conte appartient à un autre champ que celui de la littérature, ou plus exactement à un champ de la littérature aujourd'hui en déshérence constitué par des récits sans nombre, ayant pour horizon l'expression d'une sagesse et franchissant les barrières de l'écrit et de l'oral, ignorant cette barrière dans la pratique de ce qu'on appelle un peu techniquement *le contage*⁶.

Un espace de réflexion : le recueil, le recueil encadré, l'insertion

- 3 L'oubli du recueil, du cadre, de l'insertion sont la contrepartie d'une propriété inhérente au conte, sa circulation et la quasi autonomie de l'histoire qu'il raconte, et en même temps, pourtant, le recueil, le cadre et l'insertion sont les conditions mêmes de cette liberté. Le conte en tant qu'énoncé détachable et manipulable n'est jamais que la moitié du conte. L'autre moitié, c'est l'acte de sa production dans des conditions singulières, correspondant à ce que les linguistes entendent sous les termes d'énonciation et de conditions pragmatiques, sa prise en charge par un conteur face à un public, sa valeur d'événement. À travers l'entourage du conte se lit sa participation à une histoire. Celle-ci est ponctuelle, liée à des circonstances concrètes d'émergence et de transmission ; c'est aussi une histoire de longue durée, dessinant les lignes généalogiques de contes remarquables et le devenir d'un genre, contribuant ainsi à sa définition en extension comme ensemble de récits presque modulaires et en compréhension par ses propriétés spécifiques en particulier en regard des autres types de « contes ». Cette histoire s'articule sur les formes successives prises par son expression écrite et sur les différentes manières dont elles font figurer son envers caché.
- 4 Le conte ne quitte son cadre et son recueil que pour en prendre d'autres, l'oubli du recueil et de l'encadrement premiers suppose une appropriation de leurs effets, dans le but d'intégrer le conte à un nouveau lieu, par adhésion à un projet, ou par une logique commerciale et pratique. Le conte détaché dans ses usages plus courants porte la marque secrète de cette intégration à un livre qui l'a fait advenir à l'écriture et a fixé sa version canonique : elle reste extérieure au conte (pour l'essentiel) mais elle participe de la dynamique de sa production, de ses choix et de ses réussites : Perrault, Galland, les conteuses restent les principaux médiateurs du conte en France. Le recueil, le cadre, l'insertion ne méritent pas seulement d'être examinés par scrupule philologique, ils sont au cœur du projet des écrivains, témoignent de leur visée littéraire et morale, expliquent l'heureuse divagation de leurs contes. En y recourant, les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles ont fait prendre conscience que le conte s'inscrit à la rencontre de deux traditions, la première, si l'on peut dire, des histoires à l'infini qui ne cessent de circuler d'une modalité à une autre, de l'écrit à l'oral, d'un lieu et d'un temps à son voisin, et la seconde des lettres et du livre. Ils ont voulu s'appuyer sur cette situation particulière du conte pour le différencier poétiquement dans le champ de la littérature et de la fiction, dans son rapport à l'histoire de la sensibilité humaine. Ce qui vaut pour tout livre, sa mise en

forme, la présentation de soi et le secours du « paratexte », les « seuils » décrits par Genette, vaut pour les contes de fées, mais son importance est comme redoublée par le fait que les contes procèdent d'une non littérature, et tirent leur ambition de cette négativité : le livre se développe dans une relation à son contraire, et cela vaut pour le style du récit comme pour sa vision du monde⁷.

- 5 La forme la plus élémentaire que prend cette représentation de soi pour le conte est le recueil, c'est aussi la plus significative. Pris dans son usage courant actuel, il constitue l'espace nouveau où les contes peuvent trouver place les uns à côté des autres, il n'est que leur réunion le plus souvent par celui qui en est l'auteur (Perrault, Aulnoy), parfois par un éditeur en partie aussi auteur (comme sans doute certains recueils de Caylus), parfois par un éditeur à but encyclopédique ou commercial (comme le Garnier du *Cabinet des fées*). Le recueil de contes de fées s'apparente au recueil de poèmes, au recueil d'articles ou de contributions (comme ce numéro même de *Féeries*). Le recueil vaut par son rapport à un écrivain (qui rassemble des pièces dispersées) ou à un projet savant (qui peut-être le fait d'un seul chercheur, comme Benveniste ou Barthes). Mais avec le conte de fées le recueil prend un autre sens, et c'est ce croisement qui est déterminant. Ce second sens sera revendiqué comme la contribution essentielle de la révolution romantique, mais il est en fait conforme à ce que suggère déjà la génération de Perrault. Les frères Grimm entendent rompre avec ce dernier, au nom de la spécificité du conte allemand, n'affectant d'autre rôle que de recueillir auprès de conteuses orales leurs contes, et en faisant figurer même l'une d'entre elles comme leur informatrice privilégiée. Ils donnent ainsi à « recueil » un sens double, de rassemblement de ce qui a été recueilli par un simple qualifié par sa fidélité à sa source. Les Grimm sont au service d'une invention nationale et d'une poésie populaire nées au sein d'une nation encore en quête d'État, c'est cette autre voix, parlée en chacun des Allemands, qu'ils laissent s'épanouir, jouant ainsi sur le sens réel et métaphorique de l'oralité. Les folkloristes qui ont suivi cette mise en scène révolutionnaire (et dans une grande mesure factice) du conte romantique se sont voulus les plus proches des contes régionaux ou nationaux au moment où leur contage est en train de disparaître et de voir disparaître les sociétés qui les accueillaient. Les techniques modernes d'enregistrement donnent à cet acte la valeur de plus en plus pieuse d'un recueillement. Textes sans souci de lecteurs.
- 6 Ce principe du recueil (où le mot prend son deuxième sens) n'est pas étranger aux conteurs de l'époque classique, ce sont même eux qui l'ont introduit mais, s'il a pu être ensuite revendiqué comme une nouveauté magistrale, c'est qu'ils l'ont invoqué et pratiqué d'une manière volontairement vague, avec des accents de désinvolture qui ont pu faire méconnaître leur démarche. Il suffit de revenir au titre choisi par Perrault : *Histoires ou contes du temps passé*. Il signifie que ses histoires se passent autrefois (au moment où on croyait aux fées, trouve bon de préciser Lhéritier de Villandon), mais qu'elles viennent elles-mêmes d'un lointain passé, qu'elles sont racontées depuis très longtemps, dans les moindres familles de France, par les mères, les nourrices et les grands mères pour assurer l'éducation des enfants, ceux des paysans et ceux des enfants de bonne famille mis en nourrice à la campagne... Schéhérazade fait appel à sa mémoire de femme cultivée pour distraire son sanguinaire mari, et ce recours illustre assez bien le mode de constitution des *Mille et Une Nuits*, par intégration successive de contes épars. Les lecteurs de Perrault, à cause de ces contacts entre villes et campagnes, entre les classes, à cause de la vitalité des cultures paysannes, avaient incontestablement une familiarité avec les pratiques orales du conte aujourd'hui révolues, telles qu'une allusion leur

suffisait (les conteurs professionnels d'aujourd'hui aux fonctions institutionnelles appartiennent à une autre histoire, celles de l'école pour tous et de la marchandisation des biens culturels). Le recueil est comme la prise du filet jeté dans la mémoire : il en retire quelques éléments, les sauve de l'indistinct et de l'oubli qui les menacent. Les contes disparaissent effectivement pour l'essentiel comme aliment d'une sagesse à transmettre, ou d'un divertissement à partager, et ne survivent qu'au prix de métamorphoses diverses : celle de Perrault, celle du romantisme, celle du folklore, celle de la littérature pour la jeunesse, celle plus récente encore d'une théâtralisation. Le passage au recueil marque une transformation de la mémoire⁸. Celle du conte non littéraire ignore le rapport au temps, confiant dans une actualisation sans cesse renouvelée de sa valeur et de son usage ; ce qu'il transmet change mais perdure dans ses changements mêmes⁹. Les contes de Perrault émergent de cette tradition encore vivante (bientôt morte), et ils vont prendre place dans une autre mémoire, celle qui fixe les moments d'une histoire valant pour leur appartenance à une époque, comme témoignage. Le recueil désigne une double opération : celle par laquelle un passé a été approprié, qualifié, intégré, et celle par laquelle la littérature a rendu ce passé sensible par un travail d'écriture très fin, restituant dans la langue commune la « naïveté » de son origine. La première opération s'affiche dans l'évocation de la scène primitive du contage, dans ses reprises, dans l'assimilation à elle de cette ultime reprise qu'est l'écriture, la seconde c'est celle qui inscrit les contes dans l'espace neuf de l'imprimerie et arrête leur condition de perception. Le conte « classique » tend à laisser dans l'ombre la première au profit de la seconde, le conte « romantique » fait l'inverse, met le projecteur sur la première pour occulter la seconde.

- 7 Le recueil permet à l'écrivain de parler en son nom, par le choix du titre, dans la préface ou dans les seuils préfaciels (ce n'est pas la règle pour le roman à cette époque-là, volontiers travesti en pseudo document). À cet égard, les deux recueils les plus importants sont ceux de Perrault et les *Œuvres mêlées* de Lhéritier de Villandon¹⁰, dont chaque conte suscite un commentaire de l'auteur. La préface joue ici un rôle particulier puisqu'il s'agit d'un genre qui se crée : elle a une dimension fondatrice. Elle reste pour le lecteur moderne un peu cryptique, à cause des références propres à l'époque, et parce que, comme pour les autres types de récits modestement situés dans la hiérarchie poétique, l'auteur ne saurait prétendre développer ses intentions moins encore parler de la fabrication de son œuvre et des problèmes qu'elle lui pose, et il recourt volontiers à une représentation narrative, sinon romancée, de sa position ou de son texte.
- 8 En cela le recueil n'est pas si éloigné de cette autre forme d'auto représentation du conte qu'est le cadre, il vaudrait mieux dire le recueil encadré. Il a des antécédents fameux comme le *Décameron* de Boccace (pour fuir la peste, un groupe de Florentins se retire à la campagne, et tient à distance le spectre de la mort et l'ennui de l'inaction en échangeant des récits, contribuant ainsi aux dix journées de dix contes). Les antécédents italiens du conte de fées aménagent le modèle, aussi bien les *Facétieuses nuits* de Straparole que le *Pentaméron* de Basile (ou « conte des contes »). C'est une œuvre hybride ou métissée, *Les Mille et Une Nuits* « mises en français » par Antoine Galland, qui offre à partir de 1704 le cadre le plus célèbre et le plus suggestif : Schéhérazade veut se sauver de la mort et empêcher son mari d'exécuter chaque jour une nouvelle épouse en le laissant souhaiter, à chaque fin de nuit, avant le retour aux affaires, la poursuite de ses contes. Il lui faut rendre la passion du conte plus forte que la passion de la vengeance et du meurtre... Ce cadre n'est pas spécifique à cette œuvre et comporte bien des variantes passionnantes,

mais il prend une sorte de relief par le rapport étroit qu'entretient avec lui la première série des contes du recueil, jusqu'aux histoires des frères du barbier.

- 9 Le récit cadre transforme en fiction ce qui était traduit en intention dans la préface du recueil et en évocation des conditions originaires de création et de diffusion du conte : il imagine une scène de production et d'écoute du conte, il invente l'antécédent oral de sa propre écriture. Le cadre peut posséder une certaine autonomie narrative (dans le modèle des *Mille et Une Nuits* et de leurs imitations en français), mais il garde plutôt une valeur d'envoi, à la manière d'une préface. L'histoire qu'il contient se limite à peu de chose, à permettre la succession des contes : elle leur donne un alibi narratif (un peu à la manière des pseudo mémoires ou des pseudo lettres). Galland renforce l'histoire de Schéhérazade, de Schariar et de Dinarzade, en variant les formules, en insistant sur l'enjeu de la réaction du calife cruel, il a été sensible à l'analogie que la première partie de son manuscrit arabe établit entre ce cadre et les séries organiques de contes, mais il a aussi perçu le caractère vite répétitif et mécanique des interruptions de chaque « nuit », et conclut que la situation de contage était sans relation et sans incidence sur les différents contes : il a d'abord coupé court aux interventions de Dinarzade puis au dialogue de la conteuse et de son époux, se contentant de rappeler la situation au début et à la fin de chaque conte¹¹.
- 10 L'encadrement peut enfin, troisième solution, s'éloigner du principe du recueil, et se conformer à la pratique alors courante dans le roman de l'insertion : le cadre proprement dit se réduit aux informations qui signalent l'interruption de l'intrigue, le changement d'univers, la délégation du récit à un personnage (qui raconte ou lit le conte), et à celles qui marquent la clôture de l'interruption et assurent le retour au récit principal. Au lieu que le cadre serve à enclencher une série de contes échangés (le plus souvent à des fins divertissantes, ce qui l'assimile à la préface), il n'introduit ici qu'un ou deux contes et il est intégré à une intrigue dont le développement autonome ne saurait s'apparenter à un cadre : il offre seulement à celui-ci son espace propre. Ainsi procède Mme d'Aulnoy dans *Hypolite comte de Douglas* : le conte de l'Île de la Félicité intervient dans l'histoire mouvementée des amours des deux héros, et sa production s'explique par une circonstance d'un des épisodes. L'amant s'est glissé dans un couvent comme assistant d'un peintre et il distrait l'abbesse en train de poser par ce conte. Celui-ci est donc accidentel et il ne déguise pas son caractère facultatif (c'est le cas pour tous les contes insérés dans des romans de cette période). Mme d'Aulnoy a pratiqué une sorte de forme mixte entre ces deux types d'encadrement, en ne donnant pas à l'histoire qui accueille le conte plus d'ampleur qu'à celui-ci et en établissant entre eux des relations de miroir. On se trouve alors dans une situation similaire à celle de certains recueils (comme *Le Gage touché*, *Les Facétieuses nuits* ou *Le Pentaméron* de Basile) qui mettent sur le même plan récits merveilleux et autres types de récits courts et suscitent ainsi une comparaison. Chez Mme d'Aulnoy la mise en regard est associée à un enchâssement (à un dénivellement énonciatif). Dans le cas du roman intégrant un ou quelques contes, les auteurs de la période jouent de façon analogue d'une confrontation des deux genres distincts aux principes opposés.
- 11 La transformation parodique, satirique et libertine du conte de fées engagée dans les années 1730 (avec la publication des contes de Hamilton et le *Tanzai et Néadarné* de Crébillon) résulte en grande partie d'une focalisation monstrueuse sur les rapports entre le cadre et son contenu, entre le conte et la scène de sa production, comme de constantes interférences entre les deux discours, sous forme de commentaires, d'interruptions, de rapprochements, de dénigrements. Le dialogue critique du conteur et des auditeurs

déborde sans cesse le conte et finit par le parasiter. C'est le cadre qui passe au premier plan, la face cachée qui s'exhibe, au détriment du conte¹².

Une image en négatif

- 12 Le roman mémoires et le roman par lettres s'affichent comme ce qu'ils ne sont pas : on lit des lettres et des mémoires, et pourtant ce n'en sont pas, on pourrait dire inversement on lit un roman retourné en document. Le conte procède d'une manière voisine : il évoque une situation de contage, la reproduit, la mime, la prolonge, la transpose, mais elle lui est étrangère. Il met en avant pour se présenter ce qu'il n'est pas. La raison de cette image en négatif peut rester mystérieuse, comme dans le cas des *Mille et Une Nuits* : faute de mieux cerner l'origine et les contours de l'œuvre, on ne voit pas le rapport entre la situation dramatique de Schéhérazade et un recueil divertissant accueillant des contes aux intentions et aux motifs divers, sinon hétérogènes. À cet égard les choix de composition et l'écriture de Galland tentent d'apporter une réponse possible en accord avec la pratique des auteurs de contes de fées et avec les traditions du recueil de contes : il fait contribuer le conte à l'instauration d'une sociabilité commune, en supprimant ce qui y contreviendrait, comme par exemple les jeux sexuels entre les dames de Bagdad et le portefaix au début du cycle des trois calendars, en homogénéisant la langue du texte et celle des conteurs.
- 13 Les auteurs de contes de fées ont opération de dépaysement et d'acclimatation. Le dépaysement naît d'abord de la matière de leur conte, si arbitraire, si éloignée de toute règle de la vraisemblance, des « bagatelles ». Il est renforcé en outre par le propos des préfaces et plus largement de ce qui accompagne les contes (frontispices, moralités, formules d'adresses), par l'histoire de leur production contenue dans les récits ou les espaces d'encadrement. À cet égard la différence entre les différentes manières d'entrée dans le conte est modale (puisque l'on passe d'un discours pris en charge par l'auteur à un discours fictif qui rejette en dehors de lui ce qui provient directement de l'auteur comme le titre, la disposition, l'enchaînement des contes, et même à un développement romanesque indépendant), mais elle est secondaire par rapport à une grande unité dans leur visée : il s'agit toujours d'évoquer une situation de production du conte sans rapport avec les conditions réelles de son écriture et de sa lecture, et qui, du moins dans le moment fondateur du genre (1695-1705), est celle du contage, de la transmission orale par un conteur à des auditeurs. Perrault, à travers ses préfaces, le frontispice et les vignettes, les allusions dans ces contes aux nourrices et aux mères, a ainsi inscrit dans son texte le récit de son origine, et l'a présenté comme une image des pratiques éducatives des moindres familles françaises. Il oppose à la mémoire lettrée prisée des anciens, le souvenir d'enfant qui s'est abreuvé à la mémoire vivante et sans date d'une nation pieuse, morale et simple (loin du lait des muses). Le foyer, la quenouille, la vieille femme assise, les enfants autour d'elle. Mlle Lhéritier associe à cette transmission populaire une origine poétique, celle des troubadours, invoquant ainsi face à l'antiquité d'Homère des sources « gauloises ». Elle évoque aussi deux étapes intermédiaires entre cette origine et son texte : dans une première scène, elle est l'enfant à qui la nourrice s'adresse, dans une autre c'est elle qui brode ce même conte pour plaire à un salon où a pris place « Mlle Perrault ». Les romans qui accueillent des contes, dont les héros ne logent pas dans des chaumières de paysans, les font surgir plutôt au sein de compagnies mondaines, que ce soit chez Mme Durand ou Mme de Murat, ou même, comme Catherine Bernard à la Cour. L'échange peut aussi prendre une inflexion sentimentale : ainsi est-ce le cas dans *Hypolite comte de Douglas* ou dans *L'Amant oisif* de Garouville. Le conte de fées libertin donne

à cette relation de couple un prolongement physiologique : l'évocation du merveilleux sexuel semble mettre les bénéficiaires du conte en demeure de passer à l'acte, pris dans la contagion d'un imaginaire lascif. Seul le *Gage touché* attribue le conte de fées à des enfants dans un milieu de petite bourgeoisie (c'est aussi à un enfant que Caylus confie ses *Contes orientaux*). À partir du milieu du siècle, Mme Leprince de Beaumont et Caylus rapportent leurs contes à une scène pédagogique, mais même *La Belle et la Bête* ne restera jamais circonscrit à cet usage (qui semble avéré au XVIII^e siècle dans une perspective surtout d'apprentissage de la langue française)¹³. Perrault, à l'issue de sa préface aux contes en vers, cite Mlle Lhéritier qui rappelle sa familiarité d'enfant avec Peau d'âne. Mme d'Aulnoy intègre son propre encadrement parodique du conte (les nouvelles) à une mise en scène d'elle-même et d'auditrices choisies dans le cadre luxueux du parc de Saint-Cloud. Le divertissement moderne du conte, placé dans des milieux privilégiés, et que Mlle Lhéritier distingue avec soin des salons provinciaux comme des académies savantes, déjà dénoncées comme le refuge des esprits rébarbatifs aux sourcils froncés par Perrault, constitue une étape dans le processus d'acclimatation mais garde le plus souvent le lien avec un passé collectif, une mémoire et l'échange oral, souvent l'improvisé (mais il peut s'agir d'un texte lu). On aurait tort de prendre cette représentation comme un reflet authentique du conte livré par l'auteur. Celui-ci, en recourant au dispositif du recueil, du recueil encadré ou de l'insertion, s'inscrit en effet, par opposition aux pratiques orales et à sa transmission générationnelle, dans la tradition littéraire des recueils et du roman : les uns tendant plutôt à faire participer le conte à un divertissement collectif, à insister dont sur son côté plaisant et sur sa capacité à réunir les esprits (à l'égal du bon conte, souvent consacré au bon tour, et du bon mot), les autres développant plutôt le motif de la confiance ou de l'implication sentimentale à tonalité volontiers mélancolique (*Les Mille et Une Nuits* ont la propriété de joindre les deux traditions). Quant à la scène pédagogique elle reprend le roman d'Ésope et de ses fables. Par rapport aux différentes pratiques sociales qui impliquent l'interaction vivante du conteur et de son auditoire, le livre marque une rupture, que manifestent aussi son économie propre, son titre, son espace, l'intervention de l'auteur, fût-il masqué, le nom du libraire, le commerce du livre et sa diffusion. Perrault met ses contes en concurrence avec ceux, si dépourvus de sens, qu'a légués l'antiquité. M^{elle} Lhéritier souligne combien son texte s'éloigne du propos de Richard ou de Blondel (dans les *Contes anglais*). Mme d'Aulnoy, dans le jardin de Saint-Cloud lie le texte de son manuscrit. Le petit maître et la petite maîtresse de La Morlière lisent ensemble une brochure intitulée *Angola* qui leur fait redouter de ne pas être à la hauteur des prouesses féériques de l'amour. Duclos est invité à écrire un conte à partir d'un jeu de gravures. Les contes trouvent dans le livre un nouvel espace, et tirent parti de leur configuration. On a relevé chez Perrault des effets de variété, de contraste, de convergence, – échos et traits généraux. Seuls à bénéficier d'une publication fidèle aux intentions de l'auteur, les contes de Mme d'Aulnoy se prêtent maintenant à de telles lectures : A. Defrance, J. Mainil et N. Jasmin ont été sensibles aux divers croisements entre les contes et les récits qui les encadrent. Mme d'Aulnoy met par exemple en parallèle des contes comme *Le Nain jaune* et *Serpentin vert*, *Le Prince Marcassin* et *Le Dauphin*, invitant à lire chacun à la lumière de l'autre. Les deux premiers sont dans une relation symétrique où chacun dit l'implicite de l'autre. *Serpentin vert* est raconté du point de vue des monstres et de leur revanche par le merveilleux. *Le Nain jaune* adopte un point de vue inverse, suit la victime du monstre : la douleur de celui-ci est comme dite dans le conte voisin, éclairant indirectement la responsabilité de l'héroïne. Les deux autres contes renforcent au contraire leur propos, la brutalité monstrueuse de l'un (Marcassin) trouvant son

répondant dans la violence du viol et la folie de l'autre (Dauphin). Les contes insérés peuvent émaner d'une scène archaïque follement médiévale ou romanesque, ils sont de même nature et de même auteur que le roman où ils figurent.

- 14 Le recueil, le cadre et l'insertion dépeignent la vie antérieure du conte, assez bien résumée dans le terme de « contage », lui donnent des costumes gaulois, paysans ou salonniers. Mais cette figuration est factice et s'apparente à un travestissement : ce n'est pas le conte qu'on a dans les mains qu'elle concerne, mais son double fantomatique, mythique. Le recueil et les divers types d'encadrement classiques, d'une façon retorse, présentent le conte écrit comme le prolongement d'une version orale, ils attirent l'attention sur ce que n'est plus le conte, – la face cachée qu'il avait autrefois – et non sur ce qu'ils effectuent, fixant le cheminement de la mémoire, substituant à une communion le différé de la composition et de la lecture, remplaçant l'auditoire proche par l'ouverture anonyme à des expériences multiples d'interprétation ou de reproduction.

L'esprit du conte

- 15 Souvent relayées dans leur propos à l'intérieur du récit, les marges du conte marges du conte ont donc pour raison de manifester un mouvement de continuité historique et poétique, en même temps qu'une rupture : elles racontent une scène ou plusieurs scènes originaires, dont la seule vérité est de participer à la poétique du texte. Ce que dit la première préface si riche de Perrault : ces contes illustrent les pratiques des moindres familles, prennent pour matière leurs bizarres inventions, et ce choix permet de contester la pratique des Anciens recourant à l'imitation de modèles antiques qui ne sont que des impostures. La face négative du conte est l'instrument d'une révolution de la littérature, de son fonctionnement, de sa visée. Elle ne doit plus chercher à s'insérer dans une culture canonisée, mais capter ce qui lui échappe, donner voix à l'inaudible, faire voir l'invisible. Le rappel en négatif du conte indique non ce qu'est le conte (il est tout littérature, tout ordonné à la logique du recueil, du cadre, de l'insertion : terrain connu) mais les propriétés qu'il cherche à transmettre, à faire « goûter » au lecteur. Le goût, si souvent invoqué par l'esprit moderne, se voit ainsi proposé une matière scandaleusement inédite : celle des « contes de ma mère l'oie ». Les vertus du conte primitif échappent à leurs producteurs, elles sont comme solidaires d'une identité muette, faite tout à la fois d'ignorance et d'innocence, de superstition et d'invention, de misère et d'affection. Elles demandent pour être senties l'appartenance à une autre culture, éclairée, rationnelle, mais qui a perdu le contact avec la morale, la sensibilité des choses, l'essor de l'imagination. Le conte est en quelque sorte une authentique pastorale. Et faire parler cette voix dans la langue de la littérature n'est pas pur travestissement et comédie de société pour le conteur parce qu'il a partagé l'expérience enfantine du conte, qu'il reste en contact proche avec lui. Galland l'orientaliste, imprégné des choses vues dans son voyage et de ses amitiés avec le monde grec et turc, a pu ainsi mettre *Les Mille et Une Nuits* sur le même plan que les contes de fées : il s'agit pour lui de traduire dans la langue la plus universelle du moment ce qui émane d'un passé ancien, anonyme, marqué par la confiance dans le merveilleux et une fécondité exceptionnelle d'invention. L'écrivain n'est plus celui qui s'inscrit dans une tradition, il est celui qui crée un discours neuf, et ce discours neuf consiste à dire ce qui se dérobe à toute communication : son matériau est l'envers même de la littérature (mouvement amorcé et continué au XVIII^e siècle dans la fiction de l'écriture autobiographique puis dans l'autobiographie même et son attention au sexuel).

- 16 L'entourage du conte, le recueil et l'encadrement, aident à faire comprendre l'ambition du conte : il s'agit d'inscrire dans la langue française et dans sa littérature des qualités étrangères qui ne peuvent pourtant exister qu'en elles, puisqu'elles en assurent la perception et l'expression universelle. Ce qu'ils sont et ne sont pas, les contes le deviennent dans les textes des plus raffinés écrivains : une bible populaire. Comme l'a expliqué Roger Zuber¹⁴, la simplicité de la langue s'atteste dans la capacité à dire la simplicité du conte. Le conte ne s'adresse donc pas à un public représenté par la scène exclusive qui figure dans ses marges (ni la cour, ni les salons, ni les mondains, si tant est qu'ils existent), il ne s'adresse plus aux auditeurs comme un conte oral, mais aux lecteurs, à l'ensemble du public des lecteurs (qui comprend *de facto* la cour et la ville, les salons et les amateurs, Paris et la province, sinon les étrangers amis de la langue française, les hommes et les femmes, les aristocrates et les robins, les savants qui se délassent et les mondains, les enfants et les hommes de demain et d'ailleurs, etc.), il s'adresse à tous, puisqu'il fait appel à une expérience, au double sens, commune et parle une langue soumise à la double simplicité de l'idéal classique et de l'expression populaire, en quelque sorte réunis dans le génie de la langue française.
- 17 Nous sommes maintenant doublement coupés du conte de fées. La première coupure est la condition et l'effet de l'œuvre inouïe de sauvetage opérée par Perrault, puisqu'il s'agissait de sauver ce qui était sans valeur aucune, comme dans le geste d'un art pauvre que seuls les plus riches peuvent se permettre : autre dépense que celle de Louis XIV ! La seconde coupure est celle de l'abandon de la culture du conte, de l'oubli de la littérature de sagesse, que Giorgio Agamben relie à la perte de l'expérience et de son récit théorisé par Benjamin, attesté par la disparition du proverbe¹⁵.
- 18 Le recueil, le recueil encadré, l'encadrement nous permettent de nous situer dans les deux lieux de cet exil où se saisit le conte comme perte et comme survie poétique. En redoublant le conte d'une sorte de halo, en construisant la fiction de leur origine et de leur reprise, en faisant du recueil le geste par lequel le présent s'appropriait un passé sans âge et l'intégrait à la littérature, dans l'espace du livre, dans la succession des contes et avec les effets de leur proximité, de leur choc et de leur accumulation, les conteurs des XVII^e-XVIII^e siècles marquaient le sens de leur entreprise, définissaient la modalité de leurs récits, leur donnaient un statut littéraire neuf. L'attention portée ici à cette entreprise d'écriture et à la transmission exacte des contes, la décision de s'installer en premier lieu dans l'espace où s'accomplit la coupure fondatrice, la séparation qui assure la reprise de ce qui est séparé, à la fois le récit coupé et le geste de sa coupure, visent à saisir le sens de ce projet par l'endroit même où il peut nous toucher aujourd'hui, par sa préfiguration de notre propre rupture avec le conte et la littérature de sagesse. Le but de ce numéro, et de la revue à laquelle il sert d'envoi, est de lancer la question que posent ces deux ruptures : que lisons-nous aujourd'hui des contes ?

NOTES

1. À l'exception de réimpressions en fac-similé (Firmin Didot 1929, ou celles dues à Jacques Barchilon chez Slatkine en 1980).
2. Le titre *Contes de monsieur Perrault avec des moralités* apparaît pour la première fois en 1707, après la mort de l'auteur.
3. Tel est le seul titre du manuscrit dédié à Mademoiselle, nièce de Louis XIV, dont il existe une reproduction en fac-similé faite par Jacques Barchilon en 1956. Voir sur Mother Goose, Marina Warner, *From the Beast to the Blonde*, New York, 1994, chap. 4.
4. L'autre version de ce conte par Mme Leprince de Beaumont, longtemps réservée à des collections enfantines, bénéficie de plusieurs rééditions dont l'une comprend l'ensemble de l'espace d'encadrement, un ouvrage pédagogique intitulé *Le Magasin des enfants*. Dans ce cas-là, on serait tenté de trouver heureuse l'existence parallèle d'éditions séparées du conte.
5. Voir les travaux de Claude Bremond sur *Les Mille et Une Nuits*, par exemple sa contribution au recueil collectif *Mille et Un Contes de la nuit*, Gallimard, 1991.
6. Comme le débat télévisé, la conférence universitaire, il appartient à un oral soumis à l'écrit. L'école normale de la Révolution a fait la théorie de cet oral formalisé et saisi par l'écriture.
7. Ce rapport constitutif du livre à son envers intéresse aujourd'hui cette non littérature que sont les textes intimes (cela sur les trois plans de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio* : triples déficits revendiqués).
8. Voir à ce sujet le livre d'Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, Paris, Champion, 1996.
9. Voir à ce sujet pour le conte de fées, Catherine Velay Vallantin, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, et pour *Les Mille et Une Nuits*, les analyses d'André Miquel dans *Sept Contes des Mille et Une Nuits*, Paris, Sindbad, 1981 et sa contribution à *Mille et Un Contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991.
10. Voir l'étude dans ce numéro de Jean Mainil.
11. Voir les analyses de C. Brémond en postface de la traduction par André Miquel, *Les Dames de Bagdad*, Paris, Desjonquères, 1991.
12. Voir dans ce numéro l'article de Jean-François Perrin.
13. Voir les témoignages recueillis par Barbara Kaltz dans son édition des *Contes et autres récits* de Jeanne Marie Le Prince de Beaumont pour la collection Vif (Oxford, 2000).
14. Dans sa préface à l'édition des *Contes de Perrault* à l'Imprimerie nationale (1987).
15. Voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* (1978), Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 23-27. Robert Irwin conclut son *The Arabian Nights, A Companion* (The Penguin Press, London, 1994) par une remarque voisine.

RÉSUMÉS

Le propos de cet article d'introduction est d'examiner le rôle que jouent le recueil et les dispositifs textuels qui servent à encadrer, à présenter ou à introduire des contes de fées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il examine pourquoi ces éléments textuels sont le plus souvent effacés de la mémoire et des éditions ultérieures, et par opposition ce qu'ils impliquent au contraire : la rupture avec les pratiques orales et même la culture traditionnelle du conte, l'affirmation d'un projet d'écrivain, la création de multiples effets littéraires. Tout cela est donc lié avec la fondation du conte de fées comme genre en France, et nous conduit à nous interroger sur la position du lecteur moderne à son égard.

The hidden face of fairy tales: Collecting and framing tales. The aim of this introductory article is to examine the functions of fairy tale collections and of textual devices, which help framing, presenting or introducing fairy tales in the 17th and 18th centuries. This article examines why these textual elements are often erased from memory and from later editions, and what these textual devices imply : a break from oral practices and even the traditional culture of the tale, the affirmation of the author's project, as well as the creation of multiple literary effects. Consequently, these devices are linked to the foundation of the fairy tale as a genre in France, and they lead us to question the position of modern readers of these collections.

AUTEUR

JEAN-PAUL SERMAIN

Université Paris 3