



Féeries

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

13 | 2016

Contes et morale(s)

Désinvolture morale et revendications féministes dans le conte en vers des Lumières

Moral Casualness and Asserted Feminism in the Versified Tales of the Enlightenment

Stéphanie Bernier-Tomas



Édition électronique

URL : <http://feeries.revues.org/1001>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2016

ISBN : 978-2-8310-335-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Stéphanie Bernier-Tomas, « Désinvolture morale et revendications féministes dans le conte en vers des Lumières », *Féeries* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 26 avril 2017.

URL : <http://feeries.revues.org/1001>

DÉSINVOLTURE MORALE ET REVENDICATIONS FÉMINISTES DANS LE CONTE EN VERS DES LUMIÈRES

PERRAULT AVAIT ÉCARTÉ LA TRADITION du conte à la manière de La Fontaine. La fin de la Préface des *Contes en vers* datant de 1695 peut d'ailleurs aisément se comprendre comme une adresse polémique au fabuliste, qui fut d'abord l'auteur de *Contes* « libres », publiés de 1665 à 1674 : « J'aurais pu rendre mes contes plus agréables, écrit-il, en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer; mais le désir de plaisir 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 bienséance¹. »

Le XVIII^e siècle renoue avec la veine licencieuse, en lui donnant une dimension merveilleuse ou féerique, comme l'atteste la publication en 1734 de *L'Écumoire ou Tanzai et Néadarné. Histoire japonaise* de Crébillon, incursion brutale de la physiologie de l'amour dans le genre du conte en prose. Ce brulot antireligieux stigmatisant de manière grotesque la bulle papale *Unigenitus* initie un libertinage plutôt sombre, qui ménage aussi des réflexions critiques à son propre endroit, illustré ensuite par *Angola* (1746) de La Morlière, *Le Sultan Misapouf* (1746) de Voisenon, ou encore *Les Bijoux indiscrets* (1747) de Diderot. Le conte en vers, qui s'inscrit dans la tradition lafontainienne autant que dans celle de la nouvelle à l'italienne,

1. Ch. Perrault, *Contes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 52. Cette attaque vise assurément le plaidoyer de La Fontaine en faveur de la « liberté » du conte qui argue du fait que, conformément à l'idée de convenance, l'extrême retenue ne serait point à ce genre d'ouvrage et aux sujets légers qui y sont abordés : « On me dira que j'eusse mieux fait de supprimer quelques circonstances, ou tout au moins de les déguiser. Il n'y avait rien de plus facile; mais cela aurait affaibli le conte, et lui aurait ôté de sa grâce. Tant de circonspection n'est nécessaire que dans les ouvrages qui promettent beaucoup de retenue dès l'abord, ou par leur sujet, ou par la manière dont on les traite. Je confesse qu'il faut garder en cela des bornes, et que les plus étroites sont les meilleures : aussi faut-il m'avouer que trop de scrupule gênerait tout. Qui voudrait réduire Boccace à la même pudeur que Virgile ne ferait assurément rien qui vaille, et pêcherait contre les lois de la bienséance, en prenant à tâche de les observer. » J. de La Fontaine, *Préface aux Contes et Nouvelles*, dans *Œuvres complètes*, P. Clarac (éd.), Paris, L'intégrale/Seuil, 1965, p. 178.

à la manière de Boccace ou Bandello, adopte-t-il cette inflexion ? Qu'en est-il du questionnement moral dans ce genre si enclin à la licence qu'elle lui semble presque consubstantielle ?

À la lecture de quelques pièces versifiées du XVIII^e siècle, nous verrons comment, avec une immoralité plaisante, les conteurs procèdent à une étonnante hybridation des genres et exploitent, voire radicalisent, leurs tendances parodiques. Résolument subversif et irrévérencieux, le récit versifié détourne le merveilleux de toute finalité éthique pour le soumettre à une logique érotique et critique. De ce fait, il renouvelle paradoxalement la problématique axiologique et le questionnement ontologique par le biais de la représentation du féminin.

Portrait du conteur en libertin

Dans l'exorde de *Ce qui plaît aux dames*, pièce inspirée d'un récit en vers anglais de la fin du XVI^e siècle, la *Wife of Bath tale* de Chaucer, Voltaire entreprend de « désennuyer » ses hôtes par l'histoire édifiante d'un « pauvre et noble chevalier² », celle d'une rédemption exemplaire. Condamné à mort pour viol, le héros nommé Robert accepte, pour échapper au châtement, d'épouser un vieux laideron qui lui permettra de résoudre l'énigme posée par le titre. Le « brave » chevalier est récompensé *in fine* de son abnégation par la métamorphose de la sorcière, qui n'est autre que la fée Urgèle, en une jeune beauté. Rien de bien subversif de prime abord dans ce facétieux récit qui propose une philosophie plutôt pragmatique du mariage : il est prudent de se défier de la beauté pour prévenir le cocuage ; il convient de satisfaire le désir de domination des femmes afin d'éviter les querelles conjugales. Le récit se clôt d'ailleurs par l'éloge inattendu de la féerie qui pastiche le frontispice des contes de Perrault³ :

2. Voltaire, *Ce qui plaît aux dames*, dans *Contes en vers et en prose*, S. Menant (éd.), Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1992, t. I, p. 336 et suiv. Ce conte occupe une place particulière dans la production voltairienne car il inaugure la réapparition du vers dans un genre que l'auteur pratique en prose depuis presque trente ans. Il figure en tête du premier recueil que Voltaire intitule « contes », les *Contes de Guillaume Vadé* publiés au printemps 1764, et a été composé au début de l'hiver 1763, alors que l'auteur ressent une forte lassitude après la polémique avec les Pompignan et la diffusion ardue du *Traité sur la tolérance*. Souffrant de maux ophtalmiques, le poète est contraint à dicter ses vers au coin du feu. Aux dires de son secrétaire Wagnière, *Ce qui plaît aux dames* aurait ainsi été composé en un jour et demi. Voir le témoignage de Wagnière dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont, Paris, 1830, t. I, p. 239.

3. Voltaire reprend dans ces décasyllabes le frontispice gravé de la première édition des *Contes* de Perrault, représentant une nourrice distillant ses récits aux enfants au coin du feu, et il s'inspire

Ô l'heureux temps que celui de ces fables,
 Des bons démons, des esprits familiers,
 Des farfadets, aux mortels secourables !
 On écoutait tous ces faits admirables
 Dans son château, près d'un large foyer :
 Le père et l'oncle, et la mère et la fille,
 Et les voisins, et toute la famille
 Ouvraient l'oreille à monsieur l'aumônier,
 Qui leur faisait des contes de sorcier.

Certes Voltaire vieillissant se plaît à cultiver les prestiges et les enchantements de la féerie, certes cette déploration passéiste n'est pas totalement dénuée de sincérité, mais tout au long du récit il opère en réalité un dévoilement des prodiges, sensible d'emblée à travers d'évidentes distorsions, tels l'oxymore « bons démons » ou l'alliance « contes de sorcier ». Si le texte affiche ostensiblement les artifices du récit merveilleux, c'est pour mieux les détourner de leur finalité instructive, ou prétendue telle, et pour mettre en exergue le plaisir pur de l'affabulation, d'une écriture en liberté qui crée une connivence heureuse entre le conteur et son auditoire.

Quoique d'âge mûr, l'auteur est encore le poète galant et badin se représentant en libertin dans deux pièces de jeunesse déjà consacrées aux affres de l'hyménée, à savoir *Le Cocuage* et *Le Cadenas*⁴. Datées approximativement de 1714 à 1716, ces fables mythologiques affichent un burlesque tempéré⁵ : dans la première, pièce étiologique qui narre l'origine imaginaire d'une pratique sociale, le conteur invente l'existence du dieu Cocuage qui serait né du cerveau de Vulcain, archétype du mari trompé, et il parodie malicieusement la naissance de Minerve sortie armée de la tête de Jupiter ; dans la seconde qui lui est étroitement apparentée, il renouvelle le *topos* de la lutte des maris contre l'infidélité de leur épouse grâce à l'utilisation de ceintures de chasteté fermées d'un cadenas. Ces courtes pièces versifiées témoignent de la vie plutôt libre que mène Voltaire à l'époque et le ton qu'adopte le jeune Arouet correspond aux attentes de son auditoire⁶. Son modèle est indéniablement La Fontaine dont les contes restent encore très appréciés, bien que le fabuliste les ait reniés à la fin de son existence.

de ses propres veillées afin de louer les vertus du merveilleux ; l'imagerie n'est pas nouvelle, même si Voltaire élargit le champ de la représentation à la famille et même à la société.

4. Voltaire, *Le Cocuage* et *Le Cadenas*, dans *Contes en vers et en prose*, ouvr. cité, t. I, respectivement p. 13 et 19.

5. Cl. Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

6. R. Pomeau, *Voltaire en son temps. D'Arouet à Voltaire (1694-1734)*, Oxford, Voltaire Foundation Taylor Institution, 1985, t. I, chap. vi.

On songe évidemment aux amours de Mars et de Vénus⁷, aux variations mythologiques auxquelles des lecteurs, familiers du panthéon classique, étaient sensibles. Nul souci d'édification morale du lecteur dans ces poésies fugitives où le conteur lui-même se figure en amant éperdu et déterminé à obtenir les faveurs de la belle, fût-elle mariée :

Ô vous, Iris, que j'aimerai toujours,
 Quand de vos vœux vous étiez la maîtresse,
 Et qu'un contrat, trafiquant la tendresse,
 N'avait encore asservi vos beaux jours,
 Je n'invoquais que le dieu des amours :
 Mais à présent, père de la tristesse,
 L'Hymen, hélas ! vous a mis sous sa loi ;
 À Cocuage il faut que je m'adresse :
 C'est le seul dieu dans qui j'ai de la foi.

Peu importe que cette Iris soit une inspiratrice réelle ou une simple figure poétique, la conclusion est sans conteste celle d'un libertin dans toutes les acceptions du terme et répond, dans un subtil effet de symétrie, à l'ouverture prometteuse du *Cadenas* :

Je triomphais ; l'Amour était le maître,
 Et je touchais à ces moments trop courts
 De mon bonheur, et du vôtre peut-être.
 Mais un tyran veut troubler nos beaux jours ;
 C'est votre époux. Geôlier sexagénaire,
 Il a fermé le libre sanctuaire
 De vos appas ; et, trompant nos désirs,
 Il tient la clef du séjour des plaisirs.

Abordant le thème éculé de la précaution inutile, récurrent dans la comédie⁸ ou le conte réaliste⁹, Voltaire se voit déjà vainqueur du vieux barbon dans un effet de prolepse, en vertu d'une causalité badine :

7. J. de La Fontaine, *Les Amours de Mars et de Vénus, fragment*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 190.

8. Molière, *L'École des femmes* (1662), dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. II, p. 25.

9. Boccace, qui n'est pas moins favorable aux plaisirs de la chair, représente déjà l'adultère commis à la barbe du mari, ce qui a pour vertu de décupler la jouissance charnelle. Boccace, *Deuxième nouvelle de la septième journée, Décaméron*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994, p. 548. Quant à l'héroïne de *Point de lendemain* de Vivant Denon, elle a décidé de tromper trois hommes simultanément, à la barbe l'un de l'autre, son mari, son amant en titre et un jeune innocent, dans une logique de surenchère libertine. V. Denon, *Point de lendemain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

Car vous m'aimez; et, quand on a le cœur
De femme honnête, on a bientôt le reste.

Il adopte ainsi dans ces œuvres évoquant *Le Virgile travesti* de Scarron ou *L'Homère travesti* de Marivaux la désinvolture morale propre aux aristocrates qu'il fréquente, et le merveilleux mythologique se trouve ramené à l'aune d'une humanité moyenne puisque les dieux sont en proie aux mêmes tourments que les mortels. De la posture de pédagogue, il ne reste rien ou presque dans la figuration de l'oralité conteuse qui récuse ouvertement « l'appel de la morale¹⁰ » pour inciter à une conduite que les bonnes mœurs réprouvent et exhorte à l'infidélité. L'alibi pédagogique du conte sombre corps et bien.

Érotisation enjouée du merveilleux

Du récit de Chaucer, modernisé par Dryden, Voltaire ne retient que les étapes principales de l'histoire; il transforme subtilement l'intrigue et modifie profondément l'esprit du texte anglais, en émaillant le sien de traits propres au conte en vers français volontiers licencieux. On reconnaît d'emblée, à travers l'histoire du chevalier Robert, certains éléments topiques, telle la voracité sexuelle de la gent féminine, soulignée par l'épouse monstrueuse ou encore la jeune ingénue rencontrée sur le chemin, double de la Perrette de La Fontaine, qui n'est plus violée (premier écart par rapport à la version originale) mais consentante, et qui ne s'offusque du comportement de son amant d'un jour que lorsqu'elle voit l'argent promis lui échapper, suite à un quiproquo. Le poète, dans la lignée de Vergier, Grécourt ou Piron¹¹, trouve ainsi le moyen de stigmatiser conjointement deux travers prétendus féminins, la luxure et la cupidité. Les motifs du conte en vers badin, à l'instar du voyage propice aux aventures, sont clairement identifiables et la fantaisie de l'auteur se révèle à travers la conduite vagabonde du récit — commentaires et digressions ponctuent la narration — et un « badinage délicieux¹² » reposant sur l'implicite érotique¹³. Comme

10. Voir J.-P. Sermain, *Le Conte de fêtes du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 115.

11. *Œuvres de Vergier*, Lausanne, 1752; *Œuvres complètes de Grécourt*, nouvelle édition, soigneusement corrigée et augmentée d'un grand nombre de pièces qui n'avaient jamais été imprimées, t. IV, Luxembourg, 1764; *Œuvres choisies d'Alexis Piron*, Londres, Sabrier, 1782.

12. C. Nodier, *Contes*, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1960, p. 172.

13. Les contes en vers doivent beaucoup à l'esprit léger de Boccace et à son art de l'allusion grivoise.

le merveilleux mythologique des œuvres de jeunesse, celui féerique est constamment érotisé¹⁴.

Voltaire, qui n'est pas le moins virtuose des conteurs libertins, n'hésite pas dans *Ce qui plaît aux dames* à violer allègrement la bienséance, évoquant avec trivialité la sexualité dans ses implications anatomiques. Sans aller jusqu'aux outrances de *La Pucelle*, on note en effet la délectation avec laquelle il peint le physique repoussant de la sorcière¹⁵, et particulièrement ses ébats avec le vaillant Robert. Le récit de la nuit de noces est un régal de bouffonnerie qui montre que le poète se complaît dans le sordide tout autant que dans le sublime. À l'insatiabilité sensuelle de la vieille épouse, décrite comme « un peu ridée, et même un peu puante », s'oppose le « cruel déplaisir » du chevalier, qui accomplit toutefois « du saint Hymen les devoirs rigoureux » en « [fermant] les yeux et [en se bouchant] le nez ».

On retrouve dans cette scène le motif inversé de l'union monstrueuse de l'épouse et du mari transformé en animal, présent dans maints récits féeriques. Michel Delon voit dans le thème de l'accouplement contre nature l'expression d'une « désillusion » ou d'un « désir inavouable », l'incarnation des « interdits, [des] inquiétudes, [des] réticences devant l'amour »¹⁶. Dans les premiers contes merveilleux figuraient déjà d'étranges métamorphoses dont *Le Prince Marcassin* constitue un exemple remarquable¹⁷; inspiré du *Roi Porc* de Straparole, le récit de M^{me} d'Aulnoy, relatant la métamorphose d'un animal en homme après différentes épreuves, marquerait la répulsion que la fiancée éprouve de devoir épouser un inconnu, symbo-

14. *L'Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto, dit L'Arioste (1474-1533) connaît en Europe et particulièrement en France un véritable engouement, ravivé au début des années 1780 par la parution de deux nouvelles traductions. Cette fresque n'est pas exempte d'un merveilleux érotisé, qui inspire d'ailleurs Fragonard. Les illustrations des aventures amoureuses de Roger font partie des feuilles les plus explicitement érotiques de l'artiste. Néanmoins ce projet, pas plus que celui d'illustrer les *Contes* de La Fontaine, ne connaîtra de postérité éditoriale. Voir M.-A. Dupuy-Vacher, *Fragonard et le Roland furieux*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003.

15. Le jour baissait, à peine il était nuit ; / Il ne vit plus qu'une vieille édentée, / Au teint de suie, à la taille écourtée, / Pliée en deux, s'appuyant d'un bâton ; / Son nez pointu touche à son court menton ; / D'un rouge brun sa paupière est bordée, / Quelques crins blancs couvrent son noir chignon ; / Un vieux tapis qui lui sert de jupon / Tombe à moitié sur sa cuisse ridée ; / Elle fit peur au brave chevalier.

16. M. Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 313-314.

17. M^{me} d'Aulnoy, *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, éd. critique établie par N. Jasmin (éd.), introduction de R. Robert, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 1, 2004. Sur l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy, voir A. Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de M^{me} d'Aulnoy, 1690-1698. L'Imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998.

lisée par son apparence bestiale, et dénoncerait la pratique des mariages arrangés, si l'on en croit Bruno Bettelheim¹⁸.

Dans le récit voltairien, la situation est inversée de manière parodique et c'est l'époux qui doit surmonter son aversion pour la hideur d'une sorcière qui se rapproche du type de la fée lubrique¹⁹. Le poète suggère incidemment qu'il faut accepter l'animalité du désir pour connaître la jouissance avec son partenaire et la leçon du conte est explicite : ce que veulent les femmes, c'est la soumission absolue de leur amant, notamment sur le plan sexuel. Le chevalier est récompensé de la sublimation de sa répugnance et peut alors jouir des charmes d'une beauté qui n'est nullement désincarnée, comme le souligne l'épanorthose :

C'était Vénus, mais Vénus amoureuse,
Telle qu'elle est, quand les cheveux épars,
Les yeux noyés dans sa langueur heureuse,
Entre ses bras elle attend le dieu Mars.

Voltaire mêle donc références mythologiques et merveilleux féerique dans un syncrétisme qui lui est coutumier et semble tout à fait propice à la création d'un climat voluptueux. Louant ses œuvres légères ainsi que celles de Diderot, Jacques Barchilon soulignait déjà le lien privilégié existant entre féerie et frivolité : « Ces contes licencieux sont très intéressants parce qu'ils combinent avec ingéniosité le thème merveilleux et l'érotisme²⁰. » De fait, cette métamorphose de la fée Urgèle en la déesse de la beauté et de l'amour, quintessence de la *voluptas*, n'est pas anodine : elle manifeste l'irruption de la sensualité dans l'univers du conte en vers merveilleux.

S'affirme sans ambages l'ambivalence du protagoniste féminin qui conjugue beauté et laideur, bienveillance et duplicité, tempérance et excès. En faisant subir à la fée Urgèle anamorphose et métamorphose, l'auteur exacerbe sa sensualité, voire sa lascivité²¹, sans néanmoins jeter sur elle opprobre et déconsidération, comme le font nombre d'auteurs libertins. Jean-Paul Sermain observe en effet que ces derniers usent avant tout d'un discours de libération naturaliste pour amener les femmes à vaincre leurs

18. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.

19. Cette créature hideuse rappelle la fée Concombre qui s'obstine à vouloir le jeune Tanzaï dans le conte de Crébillon, *L'Écumeiro ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise*, E. Sturm (éd.), Paris, Nizet, 1^{re} partie, chap. xv, 1976, p. 152.

20. J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975, p. 79.

21. S. Bernier-Tomas, « Urgèle et Aline libertines? De l'anamorphose à la métamorphose des fées dans deux contes en vers de Voltaire », dans « Les êtres merveilleux », colloque organisé par l'université Stendhal-Grenoble 3, 16-17 octobre 2014, actes à paraître.

scrupules, pour les séduire adroitement, et qu'ils ne manquent pas de mépriser leur facilité à se livrer au caprice masculin²². Voltaire, en revanche, place l'héroïne au centre du dispositif actanciel ; cette fée vénusienne devient ainsi le sujet véritable de la quête, un protagoniste actif et désirant à part entière, qui n'est nullement satirisé. C'est elle, par son énergie, son intelligence de la situation, qui dévoile son *animus* et s'érige en puissance dominatrice — tant au niveau diégétique que symbolique —, le chevalier étant soumis à un désir qui recouvre à la fois la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*. Le conteur inverse avec malice la répartition traditionnelle des marques génériques, comme le révèle l'injonction d'Urgèle à Robert, qui tient lieu de moralité au récit :

Tout est à vous, ce palais et moi-même,
Jouissez-en, dit-elle à son vainqueur :
Vous n'avez point dédaigné la laideur,
Vous méritez que la beauté vous aime.

L'incitation au plaisir charnel, dont les postures sont suggérées textuellement par le chiasme, est un *leitmotiv* du conte en vers²³. Cette conclusion offre un élargissement opportun et crée un horizon souriant, presque utopique, où la rêverie érotique n'est pas avilie ou moquée comme cela est fréquemment le cas dans le conte en prose libertin qui mène au désenchantement.

Robbé de Beauveset manifeste un semblable enjouement dans une pièce en vers anticléricale qui offre une version pornographique de l'anneau magique, le sel de son conte résidant dans l'application de l'objet prodigieux à l'anatomie féminine :

Madame Hélène en ses doigts délicats
Passe l'anneau et fait le même signe
Lors eussiez vu son gentil clitoris
D'un vrai chouard acquérir le mérite
Et s'allonger si que vous eussiez pris
Notre tendron pour un hermaphrodite²⁴.

Cette stupéfiante anamorphose n'est pas sans rappeler l'écumoire enchantée de Crébillon parodiant plaisamment le modèle féerique, à ceci près qu'elle s'applique à un personnage féminin et donne naissance à une

22. J.-P. Sermain, ouvr. cité, p. 174.

23. Voir Grécourt, *Le Pucelage*, dans *Contes et poésies*, Berg-Op-Zoom, F. de Richebourg, 1752, liv. II, p. 79.

24. *Le Privilège de l'évêque d'Orléans ou l'anneau*, dans *Recueil de poésies diverses de M. Robbé de Beauveset*, établi par P. Dufay, Paris, Jean Fort, 1921, p. 145-146.

créature dénaturée, au sexe indéterminé, mais qui n'est pas perçue négativement ; grâce à ce substitut phallique, l'héroïne s'affranchit des contraintes de son sexe et peut rivaliser avec la gent masculine. Elle s'émancipe, en adoptant une attitude virile, tandis que son partenaire est inversement féminisé. Le conte en vers, qui ne cesse de questionner la sexualité, se plaît ainsi à brouiller les repères traditionnels.

Défense et illustration du plaisir féminin

Créatures ou objets dotés de pouvoir magique surgissent donc sporadiquement dans l'univers plutôt réaliste du conte en vers gaillard²⁵, en étant toutefois soumis à un traitement burlesque ou héroï-comique, dans une visée démystificatrice, critique ou esthétique et dramaturgique²⁶ — parfois même simplement ludique. Érotisée, la féerie se veut, dans ce genre, utilement enjouée. Si Crébillon ouvre la voie d'un libertinage plutôt sombre, recourant à l'arsenal féerique pour dénoncer les illusions du sentiment amoureux, voire spéculairement celles de la fiction, ou pour figurer le trouble du lecteur, les conteurs en vers visent plutôt à en exploiter les potentialités érotiques, le plus souvent hors de toute perspective morale, dans une logique de surenchère verbale et fictionnelle (les prouesses sexuelles se substituant hyperboliquement aux exploits chevaleresques du héros merveilleux), propre à exprimer la sexualité compulsive de protagonistes qui se répartissent moins selon une nature que selon leur rapport au libertinage ambiant : à l'insatiabilité des femmes (d'où découle leur frustration) répond le fantasme de toute-puissance masculin, miné par son envers, la hantise de l'impuissance²⁷.

25. Évoquer le merveilleux au sujet des contes en vers des Lumières relève presque de la gageure tant ces récits versifiés semblent circonscrits, selon l'expression de Sylvain Menant, à « la menue chronique du voisinage ». Rendant compte du monde dans ses aspects les plus triviaux, le conte en vers des Lumières s'inscrit plutôt dans la tradition du conte libertin à la manière de La Fontaine ou de la nouvelle à l'italienne, en d'autres termes se trouve ancré dans un réalisme patent, fût-il de convention. S. Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française 1700-1750*, Genève, Droz, 1981.

26. Voltaire exploite également le merveilleux dans une optique dramaturgique, en projetant d'adapter le conte à la scène. Favart tire de *Ce qui plaît aux dames* une adaptation pour l'opéra-comique, en 1765, qui connaît un grand succès sous le titre *La Fée Urgèle*.

27. De nombreux contes en vers abordent le thème de la défaillance sexuelle, tel *Le dénoueur d'aiguillettes*, dans *Recueil de poésies diverses de M. Robbé de Beauveset*, ouvr. cité, p. 80.

Subverti par définition²⁸, le matériau féerique n'en demeure pas moins signifiant et l'on aurait tort de considérer ces fantaisies comme gratuites : ruinant les ambitions morales du conte, elles en constituent l'envers, par la sacralisation du plaisir. Les contes de Voltaire le désignent comme le souverain bien, dans une optique épicurienne revivifiée par l'essor du sensualisme en France²⁹, justifiant dès lors toutes les transgressions. De ses pièces de jeunesse émerge une morale captieuse qui repose sur le blâme de l'hyménée, considéré comme liberticide, l'éloge de l'inconstance et la légitimation de l'adultère. Dans la tradition de Boccace et de La Fontaine, le poète souligne que la vérité des sentiments et des sensations ne s'exprime que dans les libres amours et que le mariage est un lien artificiel ; il renverse la morale chrétienne et les règles de la vie bourgeoise et aristocratique.

Certes certains contes de fées dénoncent déjà au siècle précédent l'artificialité des mariages arrangés mais sans jamais prôner la liberté de mœurs ou légitimer l'inconstance. La fidélité reste une valeur fondamentale, condition d'une union heureuse. Cela est patent dans *Le Prince des feuilles* (1694)³⁰ de M^{me} de Murat, subversif pour l'époque par son discrédit des unions contraintes et qui s'achève sur la création de deux couples libres, dans un effet symétrique, hors des liens sacrés du mariage ; ou encore dans *Jeune et belle*, où la conteuse oppose ouvertement mariage et bonheur, réinvestit et détourne les *topoi* du genre pour proposer une réflexion sur les pratiques matrimoniales en vigueur³¹.

Si le blâme du mariage traverse sporadiquement la production féerique, ses incidences diffèrent néanmoins nettement selon les auteurs : à la défiance de M^{me} de Murat à l'égard des hommes, intrinsèquement inconstants et représentés par des personnages symboliquement volages,

28. Comme le montre Jean-Paul Sermain, les contes de fées, *a fortiori* ceux de la deuxième période, de 1730 à 1760, initient une approche du sujet qui est à la fois subversive et ironique, voire érotique, et constituent une mode dans la mode. Sous la Régence, le conte de fées se fait protéiforme, parodique ou satirique ; l'évolution du genre annonce le goût de la dérision qui va régir la poétique des contes en vers. Voir « La Parodie dans les contes de fées : une loi du genre ? », dans *Burlesque et formes parodiques* (actes du colloque de l'université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986), Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, Biblio 17, no 33, 1987.

29. C'est Walter Moser qui a le premier établi les relations entre sensualisme et poésie fugitive : « De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII^e siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XCIV, Oxford, Voltaire Foundation, 1972, p. 277-415.

30. M^{me} de Murat, *Contes*, éd. critique G. Patard, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 3, 2006.

31. Voir l'article de C. Rousseau, « Tout est bien qui ne finit pas (toujours) bien... Violences et déceptions dans les contes de Madame de Murat », conférence à l'université de Nantes, séminaire Master 1 : Littérature du XVII^e siècle, 3 avril 2014, *Loxias*, septembre 2014.

tels les papillons, à la sacralisation de la fidélité, s'opposent l'éloge voltairien de la légèreté et son incitation à la transgression des devoirs conjugaux. La rupture est évidente avec le conte de fées classique qui prêche plutôt une morale de sentiment, déprécie le simple plaisir des sens et proscribit l'adultère, même s'il existe des récits favorables au plaisir.

Cette morale toute libertine n'aurait cependant en soi rien d'inédit au XVIII^e siècle si elle n'était destinée aux femmes, l'incitation à la luxure, perçue comme le prolongement licencieux du *carpe diem*, étant récurrente dans les récits libertins de l'époque où il s'agit de saisir l'occasion favorable, de goûter « l'heure du berger », de profiter du moment où la vertu vacille. Mais ce qui semble particulièrement intéressant dans le récit en vers merveilleux de l'époque, c'est que cette exhortation s'appuie sur une réhabilitation du corps féminin et sur la reconnaissance de ses exigences sensuelles. Voltaire, dans *La Béguéule*, dresse ainsi le portrait d'une superbe « dégoûtée » dont l'humeur méprisante provoque l'éloignement de tous, jusqu'au moment où sa marraine, la fée Aline, entreprend salutairement de la corriger de ce travers. Elle la conduit dans un palais enchanté qui rappelle celui des amours de Psyché et de Cupidon. Le luxe échoue cependant à combler l'héroïne car un élément essentiel manque au tableau : la volupté³². La belle insatisfaite décide de s'enfuir et tombe dans un désert horrible, antithèse parfaite du château enchanté, où un vil charbonnier l'embrasse sans façon. Le dénouement nous offre l'image d'une femme humble, épanouie, qui a su tirer un enseignement de cette aventure édifiante.

À première lecture, nous avons affaire à un apologue — comme l'annonce le sous-titre de l'œuvre, « conte moral », en référence au genre initié par Marmontel — illustrant l'adage latin selon lequel il faut savoir tempérer ses exigences : « *Le mieux est l'ennemi du bien.* » L'histoire néanmoins ne s'arrête pas là et si la belle Arsène trouve le bonheur, c'est avant tout dans les bras de son amant :

Leçon faite, on reconduit ma belle
 Dans son logis. Tout y changea pour elle
 En peu de temps, sitôt qu'elle changea. [...]
 Elle fut douce, attentive, polie,
 Vive et prudente, et prit même en secret
 Pour charbonnier un jeune amant discret,
 Et fut alors une femme accomplie.

32. « Elle avait tout ; mais il manquait l'Amour. » (v. 120)

En digne émule de Perrault, le conteur multiplie les moralités contradictoires : déjouant le conformisme social, il plaide *in fine* pour la satisfaction des sens, dût-elle se trouver hors des liens du mariage, leçon que Voltaire ne peut ou ne veut transmettre de manière explicite et ostentatoire. Ses contemporains ne s'y sont pas trompés néanmoins : la conclusion du conte offusqua et le *Mercur de France* de décembre 1772 édulcora certains passages, au risque d'affadir l'ouvrage, notamment la scène osée où l'héroïne est plaisamment lutinée par le rustre.

Voltaire décline ainsi une élégante immoralité à l'égard des prescriptions imposées par la société (et défendues d'ailleurs par le conte « moral » marmontélien qui idéalise le mariage, ou les contes de Fénelon). Si l'on accorde néanmoins au terme « moral » une acception classique, celle formulée par Jean-Paul Sermain, de « portrait des mœurs » ou d'« analyse du cœur et des conduites », nul doute que le conteur se comporte en moraliste en proposant au lecteur une réflexion sur la condition féminine et une philosophie pragmatique de l'amour. Malicieux contempteur des apparences, l'auteur du *Mondain* pose plaisir et bonheur comme accessibles *hic et nunc* dans l'acceptation de la nature, l'équilibre toujours fragile entre liberté et retenue, désir individuel et contraintes sociales. Aussi la bégueule n'est-elle pas une libertine avide de conquêtes, ni une *pasionaria* soucieuse de « venger son sexe » à l'instar de la marquise de Merteuil, mais une femme en proie à l'inquiétude (autre dénomination de la frustration sexuelle), tourmentée par des exigences inassouvies. Loin de la cohorte des conteurs en vers misogynes qui offrent fréquemment une image dévalorisante et stéréotypée de la femme, issue des fabliaux médiévaux, Voltaire prend en compte l'insatisfaction féminine, son désir d'émancipation, lequel sera théorisé et appliqué de manière radicale par la marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*. Sans aller jusqu'à l'*hybris* des libertines, il revendique « le droit des femmes au plaisir charnel³³ », prône l'égalité dans ce domaine entre les sexes, ce qui est résolument avant-gardiste.

Et féministe, osons le terme. D'une certaine manière, on peut considérer effectivement qu'il prolonge les revendications que portaient déjà des conteuses telles que M^{me} de Murat ou M^{me} d'Aulnoy s'insurgeant contre l'idéologie patriarcale. Ce qui est remarquable néanmoins, c'est, d'une part, que ce discours remettant en cause l'hégémonie masculine est véhiculé par l'un de ses représentants, et, d'autre part, que s'ajoute, aux revendications politiques et sociales des conteuses, une dimension iden-

33. Voltaire, *Romans et contes en vers et en prose*, préface, notices et notes d'É. Guittou, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1994, p. 964.

titaire, voire ontologique, qui est la reconnaissance de la femme en tant que sujet à part entière, pensant et désirant. Il n'est pas le seul, en outre, à peindre cette énergie féminine subversive. Dorat, dans *Le faux Ibrahim*, conte merveilleux teinté d'orientalisme, fait le récit de la vengeance d'une femme nommée Zuléma, tombée tragiquement sous les coups de son mari jaloux. L'œuvre, qui s'inscrit dans la satire traditionnelle des mauvais maris, vaut surtout par l'évocation d'une assomption peu orthodoxe de l'héroïne, puisque l'Éden qu'elle gagne s'apparente davantage au jardin des délices qu'au paradis chrétien. L'attrait du conte réside dans les peintures voluptueuses de cette existence *post mortem* consacrée aux plaisirs, passée dans « la plus agréable ivresse », les « plus doux enchantements » et « ce trouble des désirs, sans cesse renaissants ». La revendication féministe trouve ici sa visibilité à travers le motif inversé du sérail, itératif dans les contes, transposition domestique du pouvoir politique et social, mais également de la domination sexuelle, devenue topique depuis *Les Lettres persanes*³⁴ : dans ce paradis, Zuléma règne en effet en souveraine absolue, comme Urgèle en sa mesure sur le chevalier. La morale du conte consacre de fait la liberté rendue aux femmes par le jaloux corrigé et amendé :

Il fait plus : il consent, pour comble d'équité,
 Que le sexe soit vu dans tout son avantage,
 Et du voile interdit l'usage,
 Comme un vol fait à la beauté.
 Que craindrait-il de cette complaisance ?
 Il s'apprécie avec sécurité
 Dans le fond de sa conscience :
 Et c'est l'excès de la puissance
 Qui rétablit la liberté³⁵.

Cessant de recourir à un alibi didactique ou de se cacher derrière des protestations axiologiques, réelles ou feintes, les conteurs en vers affichent à partir de la Régence une désinvolture morale plutôt ostentatoire, s'éloignant de la sorte de l'éthique et de l'esthétique galantes propres au XVII^e siècle, qui prônaient une morale de sentiment héritée de la préciosité et condamnaient les conduites libertines. Résolument licencieux, le conte en vers du XVIII^e siècle érige le plaisir comme principe premier, promeut la transgression et réhabilite les réalités charnelles, qu'il figure sans détour ou

34. Voir A. Gaillard, « Montesquieu et le conte oriental », *Féeries*, n° 2, « Le Conte oriental », 2005, p. 109-124 ; et avec Fr. Calas, *Montesquieu. Lettres persanes*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours », 2013.

35. Cl. J. Dorat, *Le Faux Ibrahim. Conte arabe*, dans *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 256-257.

par le biais d'un langage gazé. Ce refus d'édification du lecteur s'accompagne de l'irruption de la *voluptas* — qui n'est pas sans rappeler l'éloge de la « douce Volupté » qui clôt *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine³⁶ — portée par des créatures et objets surnaturels dont la finalité est de promouvoir des valeurs essentiellement épicuriennes. Sapant les représentations codifiées du sexe prétendu faible, le conte en vers, dans une orientation résolument souriante, interroge la place et le rôle des femmes dans la société et dans le couple. Entre sexualité débridée (et souvent décevante) et négation des exigences sensuelles (qui conduit à la frustration), il explore la voie d'une liberté assumée avec modération, qui revêt la forme d'une quête du bonheur.

36. J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 453.