



Féeries

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

14 | 2017

Conte merveilleux et poésie

Perrault, conteur en vers

Perrault, a Conteur in Verse

Jean-Paul Sermain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1041>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-012-9

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-Paul Sermain, « Perrault, conteur en vers », *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1041>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

Perrault, conteur en vers

Perrault, a Conteur in Verse

Jean-Paul Sermain

- 1 Les contes de Perrault sont aujourd'hui publiés sous le titre général de *Contes* et ils sont partagés en deux parties : « Les contes en vers » et « Histoires ou contes du temps passé avec des moralités », qu'on désigne parfois par économie comme des « contes en prose ». On le sait, la réunion de ces deux ensembles date de la fin du XVIII^e siècle seulement et l'appellation du premier, « contes en vers », est apocryphe. Perrault a publié séparément chacun d'eux puis les a réunis en donnant pour titre au tout la simple énumération des trois textes : *Griselidis nouvelle avec le conte de Peau d'Asne et celui des souhaits ridicules*, deux « contes » et une « nouvelle » par conséquent. Rien qui annonce les vers ni un genre commun (« conte »). L'appellation retenue aujourd'hui retient au contraire l'idée de conte, qui sert à unifier l'ensemble des onze récits, et celle de vers qui distingue selon leur mode de rédaction, vers ou prose, les deux parties, la seconde qualification étant comme sous-entendue, conformément aux découvertes de Monsieur Jourdain : comme il ne parle pas en vers, il pratique la prose ! Cette discrétion peut aussi s'expliquer par le fait que les huit « histoires ou contes du temps passé » n'abandonnent pas le vers, puisque les « moralités » promises qui concluent chaque récit sont également versifiées. Il est vrai que de nombreuses éditions, surtout au XIX^e siècle et encore aujourd'hui quand elles s'adressent à la jeunesse, les omettent — ces contes sont alors complètement en prose.
- 2 L'opposition entre la prose et les vers de ces différents contes est néanmoins évidente et essentielle. L'accueil différent fait aux uns et aux autres, surtout à partir du XIX^e siècle, trouve une explication intuitive dans la différence de qualité entre le vers et la prose de Perrault — nous essaierons d'en rendre compte —, au moins au sein de ces récits, dans l'adéquation de la prose à leur genre, qui est confirmée par l'universalité de la prose dans son domaine, et aussi par la teneur différente des deux ensembles. Dans le premier, « *Griselidis* » est bien une « nouvelle » et elle ne comporte rien de merveilleux, elle n'a donc aucun lien avec le conte de fées sinon par proximité éditoriale. « *Les Souhaits ridicules* » sont assimilés à une fable — ce que justifie leur illustration directe d'une situation morale simple et nettement expliquée en conclusion — et leur

merveilleux est emprunté à la Fable, la mythologie latine. Elle est savante et cette mémoire lettrée concerne un contenu particulièrement trivial. Elle s'apparente donc à un jeu. Reste « Peau d'Âne », par avance reconnu comme archétype du conte de vieille, du conte de ma mère l'oye¹, du conte de fées en voie de formation² : il sert à désigner le type d'histoire ancienne dont le genre moderne se nourrit. C'est une histoire doublement scabreuse (par la scatologie et l'inceste), divisée en deux parties distinctes, et qui ne se prête guère à une moralité ; Perrault en propose déjà trois dont la première est très générale (il ne faut pas manquer à « son devoir » puisque la « Vertu » est « toujours couronnée »), la deuxième ne l'est pas moins tout en la contredisant (« La Raison la plus forte » est inutile devant les pouvoirs de la passion ou d'un amant), la troisième enfin sollicite la mémoire de la mythologie, les deux dernières étant pareillement désinvoltes. L'entreprise éditoriale du tardif *Cabinet des fées* qui propose en souscription la totalité de cette production depuis l'origine jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, en excluant ses avatars pornographiques, présente d'ailleurs une traduction en prose du conte de Perrault en 1785 (reprenant une édition de 1781³).

- 3 L'ouvrage de 1697 (il existe un manuscrit de 1695 sous le titre « Contes de ma mère l'oye » proposant cinq contes) promet lui un tout homogène : « Histoires ou contes du temps passé⁴ ». On ne sait le sens à donner au « ou » : des histoires qui sont des contes, des histoires avec des contes. Notons que dans l'usage actuel le conte désigne souvent le récit donc le texte, et l'histoire qui en fait la matière ; mais l'usage d'alors ne permet pas de faire une telle distinction. Faire un conte, c'est raconter une histoire. Si l'on considère le contexte et la postérité, on peut relever que toutes les histoires comportent une dimension surnaturelle, c'est-à-dire que sont associés des phénomènes conformes aux lois du réel et d'autres qui s'en affranchissent, soit qu'ils soient présentés comme des évidences (le chat parle, il est reçu par le roi, le loup parle et joue, les bottes permettent en une enjambée de franchir sept lieues [environ vingt-sept kilomètres], soit qu'ils soient attribués à des êtres surhumains, uniquement les fées. Elles interviennent dans quatre contes : « Cendrillon », « La Belle au bois dormant », « Riquet à la houppe », « Les Fées » (donc dans la moitié de ces contes en prose, de même que, dans les contes en vers, dans « Peau d'Âne » à côté du Jupiter des « Souhais ridicules »). Elles apparaissent dans deux cas à la naissance pour la distribution des dons et dans deux autres au cours des expériences de formation de jeunes héroïnes. Le chat joue à peu près le rôle de la fée puisque, par ses pouvoirs surnaturels, il vient corriger le mauvais « lot » dont le dernier fils du meunier a hérité (il ajoute donc un don auxiliaire) et il accompagne le jeune homme dans les expériences propices à une ascension merveilleuse⁵. Le Petit Poucet est confronté à un ogre et s'empare de ses bottes magiques. Le loup a quelque chose de l'enchanteur par ses métamorphoses : c'est un compagnon de jeu et il peut prendre la place de la grand-mère au point de passer pour elle sans problème. Ce qu'il y a de merveilleux dans « Barbe bleue », outre la clef qualifiée de « fée », c'est plutôt la conservation des épouses qui se reflètent dans la mare de sang : elles échappent au temps. Ce conte par son sujet et ses péripéties est le plus éloigné de l'esprit du conte de fées.
- 4 En effet, si l'on peut parler seulement de quatre contes de fées (cinq avec « Peau d'Âne »), les autres s'en rapprochent. D'abord par leur intégration dans l'ensemble des « histoires du temps passé » dont ils partagent les caractères : elles appartiennent à un passé brutal et elles contiennent des éléments qui renvoient à des terreurs primitives capables de susciter des croyances magiques, terreurs et superstitions que Perrault et ses lecteurs rejettent dans le passé ou dans les zones les plus arriérées et pauvres de la

France. Cet archaïsme est conforme à l'ancienneté de la scène du contage oral et populaire. Il est aussi conforme à l'esprit crédule et ignorant des enfants à qui s'adressaient autrefois ces histoires. Ces histoires sont toutes des récits de formation : soit dans des expériences précoces (« Le Petit Chaperon rouge », « Le Petit Poucet »), soit dans des expériences éducatives, soit dans des expériences décisives où s'opère le passage à l'âge adulte — dans la conduite d'un travail et dans l'amour et le mariage : le conte nous montre comment apprendre à se conduire avec l'autre sexe et dans la préparation d'un contrat conjugal qui peut aller jusqu'aux relations conflictuelles avec la belle-famille⁶.

- 5 Les contes en prose de Perrault s'agrègent donc bien au genre qui est en train de se former grâce à l'abondante production des conteuses ses contemporaines, et qui en reçoit la marque : « contes des fées » puis « contes de fées⁷ ». Perrault leur donne une orientation propre, marquée par l'importance des situations populaires (dans neuf contes sur onze) et le sens de la formation de l'enfant ou du jeune héros. Comme on le sait, il est aussi celui qui en formule le plus nettement une poétique ultérieurement en phase avec les innovations du XIX^e siècle engagées par Grimm⁸ qui fait du *Märchen* allemand le propre d'un peuple et d'une nation et le loge dans le foyer en l'adressant aux enfants. Cette poétique accompagne pour l'essentiel les contes en vers (et se réduit pour les contes en prose à trois phrases d'une dédicace), on pourrait donc dire presque exclusivement — si les trois phrases de la dédicace ne reformulaient pas d'une manière décisive la poétique initiale. Chacun des trois contes en vers est encadré de remarques littéraires et le tout est précédé d'une longue préface. Elle s'appuie sur les exemples des récits en vers (« Peau d'Âne » et « Les Souhaits ridicules »), mais aussi sur un récit en prose encore inédit (« Les Fées »). Elle en montre les liens doubles avec, d'une part, des histoires équivalentes dans l'antiquité : la première histoire est une « fiction toute pure » comme celle de Psyché, la seconde une fable semblable à celle du laboureur, réécrite par La Fontaine sous le titre « Les Souhaits » ; d'autre part, avec les contes « que nos ayeux ont inventés pour leurs enfants » et qui renferment « une morale louable et instructive ». Ils sont dépourvus de « l'élégance et des agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs fables⁹ ». Ils s'adressent aux enfants pour leur inculquer des sentiments qui les conduisent à imiter les bons et à rejeter les méchants, les uns méritent récompense et les autres châtiments. Le conte « Les Fées » allégué dans la préface illustre à merveille ce projet : la jeune fille honnête reçoit le don que fleurs et perles s'échappent de sa bouche, la malhonnête que sortent de la sienne serpent ou crapaud. Les textes que Perrault réunit dans ce premier volume ne se confondent avec aucun de ces deux antécédents : ils récuse l'insignifiance et l'absence de toute utilité des contes antiques, mais ils diffèrent aussi des histoires nationales et populaires pour ne pas s'adresser à des enfants mais à des « gens de bon goût », donc capables de discriminer dans un jugement sensible la qualité des œuvres littéraires. Les enfants à qui sont racontées les histoires du temps passé sont eux sans goût, on peut leur faire « avaler » n'importe quoi : « N'est-il pas louable à des Pères et Mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tous agréments, de les leur faire aimer, et si cela se peut dire, de les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge¹⁰ ? » La dédicace des contes en prose expliquera en quoi consiste le jugement des lecteurs de Perrault : il appréciera l'image qui est donnée de ce qui se pratique dans les moindres familles et saura percer les significations enfouies du conte, s'engageant dans un exercice herméneutique qui mesure, selon le modèle donné par le

débat sur *La Princesse de Clèves*, le rapport entre les choix narratifs et les éléments de l'histoire (comportement, discours, action)¹¹.

- 6 Le texte de Perrault, qui en appelle au « bon goût » des lecteurs, déjà avéré dans leur appréciation élogieuse des premières publications des contes en vers, dont atteste la citation d'une appréciation versifiée par une nièce également conteuse, L'héritier de Villandon¹², est donc capable de concilier l'élégance lettrée des antiques avec l'invention honnête des familles populaires françaises, il fait tourner l'art de dire frivole et vain chez les Anciens dans le bon sens tracé par les Modernes. Il réunit les belles lettres et la vertu. L'opération conforme au principe horatien a toutefois quelque chose de provocant, non seulement parce qu'elle dénie toute prééminence aux Anciens, mais surtout parce qu'elle propose une espèce d'imitation qui ne sollicite pas des œuvres canoniques mais des histoires humbles, orales, analphabètes, puérides, dont elle entend garder le sens (dit la préface initiale) et quelque chose de la saveur (dit la dédicace des *Contes ou histoires du temps passé*). Telle est l'originalité du conte moderne (conte de fées commence-t-on à dire en 1698).
- 7 Les trois premiers contes recourent au vers. Celui-ci est entré dans une crise qui va durer plus de cent ans, elle tient d'abord au fait qu'on l'assimile à un détour, ingénieux en général et censé parfois exprimer des sentiments exceptionnels, obérés pourtant par leur registre convenu¹³. Il entre en lui quelque chose de superflu et on s'en sert pour peindre ce qui est déjà connu : il en donne une traduction qui serait plus imagée¹⁴. Destinée négative (dire la même chose en se contorsionnant) ou timide (produire un effet pictural) : ni vocation spécifique ni projet significatif. Le récit en vers se pratique alors à deux niveaux. D'une part, celui héroïque de l'épopée, dont la plus proche est *La Jérusalem délivrée* avant que la seconde moitié du XVIII^e siècle ne reconnaisse *Le Paradis perdu* — *La Henriade* reprendra le flambeau assez chancelant et pour une postérité limitée. D'autre part, l'alternative du roman héroïque et du roman comique, disparue dans les années 1660, subsiste en vers puisque, au deuxième niveau, le vers sert à des récits comiques, à des contes volontiers légers et même gaillards sinon salaces ou obscènes (nous dirions aujourd'hui grivois). Tel était le registre et tel l'agrément des contes de La Fontaine qui avait repris des histoires en prose pour les mettre en vers. Si l'on prend l'œuvre de Boccace, il retient ce qui se focalise sur les plaisirs de l'amour physique obtenus au terme de jeux et de tromperies : *la beffa*. Il réduit l'ampleur de l'œuvre et la variété de ses univers et de ses inspirations. La mise en vers autorise en quelque sorte la matière trop libre comme mise à distance par la forme et le jeu des rimes et des détours syntaxiques. Le travail sur le texte sert à atténuer ce qu'il y a de brutal dans les conduites et dans les actes, il invite à une complicité lettrée¹⁵.
- 8 Perrault se récrie qu'il s'est abstenu de suivre cette voie dans le sens où il n'a pas mêlé dans ses propres contes « certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer¹⁶ ». Mais il procède pourtant d'une manière très analogue à celle de La Fontaine. Certes il ne s'agit pas de faire passer des histoires trop lestes, mais le recours au vers dans ses trois premiers contes établit une distance à l'égard d'histoires « frivoles et bizarres » dans leur contenu, destinées par des parents du peuple à leurs enfants, sans élégance et sans grâce. Rien de plus éloigné de ces histoires passées que leur mise en vers, d'autant qu'à cette forme lettrée s'ajoutent des touches marquées par l'ironie, la satire et la parodie : ironie à l'égard des personnages et des situations, satire des comportements comiques, parodie des discours sérieux. Ainsi le père de l'Infante trouve « un casuiste qui jugea que le cas se pouvait proposer¹⁷ » : d'épouser sa fille ! Au

moment d'essayer la bague laissée par Peau d'Âne dans le gâteau offert au prince, défilent toutes les femmes en ordre social décroissant : « Il s'y présenta mainte fille Dont le doigt, gros et ramassé, Dans la Bague du Prince eût aussi peu passé Qu'un câble au travers d'une aiguille¹⁸. » Dans « Les Souhairs ridicules », la femme décide d'user du troisième vœu pour arracher le boudin de son nez : « La chose bien examinée, Quoiqu'elle sût d'un sceptre et la force et l'effet, Et que, quand on est couronnée, On a toujours le nez bien fait ; Comme au désir de plaire il n'est rien qui ne cède, Elle aime mieux garder son Bavolet Que d'être reine et d'être laide¹⁹. » Le vers permet de donner une forme exemplaire à deux idées dont l'une trouve une application étroitement collée à l'histoire (« Quand on est couronnée, on a toujours le nez bien fait ») et l'autre qui est comme arraché d'un contexte galant pour s'adapter à cette situation ridicule (« Comme au désir de plaire il n'est rien qui ne cède »). La résignation est décrite en un vers : « Faible bonheur, pauvre ressource²⁰ » qui ne manque pas d'émotion, mais qualifiant une situation dérisoire (renoncer au pouvoir pour se défaire d'un boudin !). Perrault adopte déjà ici le principe des contes en prose : mettre au centre d'histoires aux enjeux pathétiques des objets et des termes, des conduites et des gestes dérisoires et simples, mais ici le contraste devient grotesque, puisqu'il faut passer par un boudin pendu au nez pour justifier l'abandon de la royauté et introduire une méditation métaphysique sur l'incapacité des hommes à bien user des dons du Ciel.

- 9 On aura reconnu là l'économie poétique du burlesque : il repose sur le choc entre un langage élevé et une réalité ou une situation triviale sinon ridicule. Perrault renouvelle complètement ce burlesque dans les « contes ou histoires du temps passé » parce que les actions basses ou ignobles engagent la vie et les émotions les plus profondes des personnages : portées par la passion au risque de leur vie et de leur bonheur. Une clef ouvre une chambre des supplices et en promet un à l'héroïne. D'avoir mal interprété la grosse voix du loup conduit le Petit Chaperon rouge à être dévorée. Mais dans le conte en vers, Perrault reste plus proche du burlesque qu'il a déjà pratiqué²¹, parce que c'est le conteur qui, dans le recours à une forme marquée (avec des inversions, avec les mesures métriques, avec les symétries, avec le vocabulaire noble), est chargé de signifier et de souligner cet écart des mots et des choses : il reste en retrait de ce qu'il raconte ; dans le conte en prose, l'écart touche des circonstances puériles ou bizarres et leur enjeu pathétique (ainsi des bonnets et des couronnes des garçons et des filles dans la chambre de l'ogre, une clef tachée, un petit pot de beurre), il est entièrement dans les faits, dans la matière narrative, dans le déroulement de l'histoire : il n'est pas ensuite transposé dans le style de l'auteur et sa langue poétique, chargée de préserver sa distinction et celle des lecteurs. Alors que le conte en prose tend à associer les deux voix conteuses passée et actuelle et à créer des accords harmonieux²², le recours à une versification comique permet à l'inverse à l'auteur de se démarquer et de créer de plaisantes dissonances.
- 10 En effet, le vers participe d'un travail littéraire aux antipodes de l'univers ancien des histoires, de leur énonciation comme de leur énoncé ; et ce fossé est comme rappelé et élargi dans le jeu des formules qui se détachent pour se moquer des situations et des personnages. Le vers est au service d'une distanciation amusée : ne confondez pas avec les histoires populaires ce divertissement de « bon goût ». Le goût nous protège d'une confusion avec les réalités basses et les conteurs d'autrefois. C'est ce que revendiquera par exemple M^{me} de Murat avec ses « fées modernes » opposées à celles du peuple²³. Le vers restera ultérieurement propice à la parodie, pour Hamilton par exemple au début du XVIII^e siècle, ou, pour Voltaire, à un traitement gracieux du gaillard dans « Ce qui

plaît aux dames ». Quand Perrault reprend une nouvelle qui possédait une certaine légitimité littéraire (« Griselda »), il ne se réfère pas à cette version la plus connue de Boccace mais à une de ses adaptations dans une édition populaire sous « papier bleu », et il souligne le décalage de ce récit avec les mœurs contemporaines, moins défavorables aux femmes. Le roi de Peau d'Âne est tiré vers le bas par l'origine de sa richesse, un âne et ses excréments, et l'héroïne est rabaissée à l'emploi le plus misérable et se confond avec la fourrure qui l'enveloppe. La scène de rencontre avec le prince a lieu dans cette métairie modeste et frôle le viol d'une servante : il regarde par le trou de la serrure et va presque jusqu'à forcer la porte et la fille. Le couple est réuni par un gâteau avec pour fève une bague que le prince a failli avaler — comme les enfants visés par la « Préface ». Quant au conte des souhaits ridicules, il tourne autour d'un boudin, ce dont le conteur se moque dans un commentaire initial. S'amuser d'une matière basse ou de circonstances ignobles, en tirer des histoires curieuses susceptibles d'une leçon profonde, c'est à ce projet que le vers contribue : il participe d'un divertissement presque codifié et il marque l'écart que gardent le conteur et son lecteur à l'égard d'une bassesse archaïque.

- 11 Les contes en vers sont une œuvre expérimentale dans le sens où ce qui est proprement un conte de fées est associé à deux autres récits plus familiers, une nouvelle très célèbre de Boccace et une fable au tracé et à la leçon également vifs et clairs. Ils sont présentés par l'auteur comme un moyen de sonder le public et de le préparer à l'entreprise définie dans la préface et réalisée dans les contes en prose alors en grande partie déjà rédigés (même si pour les cinq déjà réunis des retouches seront encore apportées). Dans les « Histoires du temps passé », la moralité finale en vers permet de donner une sorte de stabilité ferme à la leçon, elle repousse en marge la prise de distance, elle fonctionne comme le vaudeville de la comédie du XVIII^e siècle, elle sert de transition entre le monde passé et celui du lecteur, elle rappelle que l'histoire du temps passé a été traitée de façon moderne et lettrée. Reprenons l'exemple du conte « Les Fées » : l'histoire assez brève correspond exactement à ce qu'a décrit Perrault dans la préface des contes en vers puisque les deux sœurs sont opposées dans leur comportement, honnête et malhonnête, puis soumises à deux épreuves analogues, et elles y répondent de deux façons opposées et connaissent deux destins contraires : l'une se marie à un prince, l'autre abandonnée, puisqu'on ne peut vivre avec elle, meurt au coin d'un bois.
- 12 L'histoire du temps passé est donc ici particulièrement simple et son message sans ambiguïté. Les deux « moralités » d'ailleurs s'appliquent sans malice à cette leçon principale en faveur des « douces paroles » et de « l'honnêteté ». Perrault ne prend pas une attitude supérieure à l'égard de cette leçon, il ne s'en moque pas comme trop puérile, mais il nourrit le récit de circonstances qui, donnant un peu de chair au schéma de la fable, manifestent les conditions dans lesquelles chaque sœur a fait son choix : le jeu des héritages et des affinités rapproche l'une du père et la prédispose à l'honnêteté que l'hostilité de sa mère finalement raffermit, et l'autre de sa mère, dont le comportement complaisant la gâte et accentue ainsi sa brutalité égoïste. Se met ainsi en place un destin familial qui éclaire la problématique féerique des dons. La réussite de la sœur persécutée associée à l'humilité une situation très humble : est-elle plus propice à la générosité que la détention des privilèges ? C'est au moins à cette question que le conte nous conduit. Ce qui se passe après l'épreuve met également en évidence le double enjeu social et moral de l'honnêteté : elle est bienveillante et bénéfique. Elle répond aussi à une motivation intéressée. Ces diverses notations entièrement confiées à

la matière propre du conte permettent d'approfondir l'évidence de la nécessaire et louable honnêteté transmise de la façon la plus immédiate. La deuxième voix vient comme en contrepoint de la première.

- 13 Le recours au vers permettait en quelque sorte pour Perrault d'appivoiser le public en recourant à un mode reçu bien illustré par La Fontaine, en rattachant le conte à la fable (comme il le dit dans la Préface) et à l'adaptation comique de la nouvelle, et par proximité était glissé un conte de fées, « Peau d'Âne », proche tout à la fois de la fable et du récit comique, un peu gaillard, un peu satirique, « enjoué » aurait-on dit alors. La nouveauté et la hardiesse résident au contraire dans le recours contemporain à la prose, qui était certes le mode le plus courant du conte à rire, de l'anecdote, de la nouvelle. Mais les « contes ou histoires du temps passé » s'éloignaient de ces traditions comme l'avait déjà expliqué la préface des contes en vers. Perrault prenait en charge une autre matière narrative, certes plus lettrée qu'il ne le reconnaît, dont les conditions d'énonciation et les particularités thématiques trouvaient leur sens et leur unité dans une pratique populaire et soucieuse d'éducation enfantine. Les contes se caractérisaient par une certaine intégration du surnaturel, par des personnages situés en bas et affrontant des pouvoirs brutaux et terrifiants, et renversant l'investissement du pouvoir sur des objets insignifiants qui deviennent les instruments de leur victoire (ainsi des cailloux, des miettes de pain, des bonnets et des bottes du Petit Poucet). Comme le dit la dédicace, le conte doit recréer (plus exactement créer en donnant l'impression qu'il le recrée) l'esprit du contage populaire, donner ainsi une impression de naïveté et de ferveur, sans bien sûr se confondre avec elle²⁴. Le conte en prose trouve un autre équilibre que le conte en vers, qui recourt lui au comique, à la satire, à l'ironie et se sert de son mode lettré pour marquer sa distance, entre la ferveur ancienne et le goût moderne. Désormais, les pointes de moquerie ne dépassent guère ce qui est offert au conteur ancien, la complexité psychologique et morale n'opère pas par détachement mais en multipliant les détails et les aspects de la situation et de l'histoire. Perrault pouvait ainsi revendiquer une imitation inédite capable d'offrir un nouveau champ narratif et d'ajuster un nouveau registre ; sa postérité nous dit qu'il y est parvenu.
- 14 Le recours au vers reste ensuite utilisé pour introduire en surplomb une distance : c'est le cas des moralités de Perrault, chez les parodistes comme Hamilton, et chez les conteuses le plus souvent pour introduire des rappels romanesques, pastoraux, médiévaux, des touches d'archaïsme légères. Le recours au vers pour le conte de la seconde moitié du XIX^e siècle est tout à fait différent. Depuis un siècle, s'est épanoui le récit psychologique en vers. Le recours au vers pouvait intégrer le conte dans « l'image romantique²⁵ » capable de construire des symboles dont le sens était laissé à l'émotion des lecteurs, il pouvait pousser le subjectivisme aussi loin que possible en le rendant sensible dans ces figures que sont la dépravation et la perversion. Il ne s'agissait plus alors de contes en vers mais de poèmes qui se servaient du conte, non plus un conteur en vers mais des poètes conteurs. Pour autant, si le subjectivisme avait conduit aux réussites magnifiques d'Andersen et à celles de Carroll et de Barrie, celles-ci, en prose, n'avaient-elles pas retenu la leçon du Perrault prosateur ? À l'inverse, son expression poétique d'un romantisme tardif était-elle compatible avec une logique du conte qui fait passer les idées et les affects dans les faits et leur enchaînement²⁶ ? Sur des registres et dans une économie poétique totalement différents, ne risquait-on pas de connaître les limites — certes assumées — de Perrault conteur en vers ?

NOTES

1. Voir les mentions antécédentes du titre réunies par J. Rouger dans son édition des *Contes de Perrault* (Classiques Garnier, 1967, p. 53), ou la notice de « Peau d'Âne » dans l'édition des *Contes de J.-P. Collinet pour « Folio »* (1983).
2. Voir les ouvrages de J. Barchilon (*Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Champion, 1975), R. Robert (*Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de Nancy, 1982), J.-P. Sermain (*Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Desjonquères, 2005), M. Soriano (*Les Contes de Perrault. Culture savante et culture populaire*, Gallimard, 1968) et M. Escola (*Commentaires des contes de Perrault*, Gallimard, 2005).
3. Voir l'édition de J.-P. Collinet pour « Folio », 1981, p. 365.
4. L'usage moderne est donc fidèle pour moitié à l'intention de Perrault.
5. Straparole, dans « La Chatte de Constantin le Fortuné », intervient à plusieurs reprises dans l'éducation du jeune homme : physiquement, en le léchant, il soigne ses maladies de peau, et il corrige ses impairs mondains à plusieurs reprises. Le « chat botté » se contente de donner des instructions au fils du meunier (comme de se baigner), qui entre sans qu'on le lui explique dans le « dessein » du chat.
6. L'apprentissage de la citoyenneté tient lieu aujourd'hui de l'apprentissage de la morale.
7. Il revient à M^{me} de Murat de forger cette appellation en 1698, qui s'est étendue en Angleterre au milieu du XVIII^e siècle.
8. C'est ce qui explique pour une part que Perrault prenne un relief exceptionnel au XIX^e siècle, il bénéficie par ailleurs de l'invention contemporaine du classicisme.
9. Les citations de la préface sont tirées de l'édition de J.-P. Collinet pour « Folio », p. 51-52.
10. *Ibid.*, p. 52.
11. Le conte de fées n'exclut donc pas une lecture évaluant la pertinence de la vraisemblance, mais en suppose l'adaptation puisque, dans ce cas, elle intègre le merveilleux.
12. Même édition, p. 52-53 : « Le Conte de Peau d'Âne est ici raconté Avec tant de naïveté Qu'il ne m'a point moins divertie, Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie Tenaient en le faisant mon esprit enchanté. »
13. Le romantisme le libérera de cet enfermement en découvrant des domaines neufs, en particulier ceux de la subjectivité biographique.
14. Il n'enrichirait en rien sa pensée. Il est au service d'une illustration, avec pourtant des moyens jugés plutôt comme des handicaps ! Voir la thèse de S. Menant, *La Chute d'Icare*, Genève, Droz, 1981.
15. C'est elle que récuse vivement U. Heidmann dans le livre co-écrit avec J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 94-102.
16. Ch. Perrault, éd. citée, p. 52.
17. *Ibid.*, p. 100.
18. *Ibid.*, p. 112.
19. *Ibid.*, p. 123.
20. *Ibid.*
21. Il écrit avec ses frères une version « burlesque » du livre 6 de l'*Énéide* (en 1643). En 1653 est publié le premier livre des *Murs de Troie ou l'Origine du burlesque*, également rédigé avec ses frères. Il participe donc à la mode du burlesque de ces années-là.
22. Dans mon essai sur le conte de fées, j'ai vu que certaines conteuses distinguaient même trois voies en faisant aussi intervenir des pratiques mondaines de contage.
23. M^{me} de Murat, préface aux *Nouveaux Contes de fées* (1698).

24. « Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore ; mais à qui convient-il mieux de connaître les Peuples, qu'aux personnes que le Ciel destine à les conduire ? » (*Contes*, éd. citée, p. 127.) On peut lire dans cette question élogieuse un avertissement à l'égard des Souverains qui ignorent ce qui leur convient.

25. Je me réfère à l'ouvrage de Fr. Kermodé, *Romantic Image*, Londres, Routledge, 2^e éd., 2001.

26. C'est la question que suscite la lecture des ouvrages de J. de Palacio, parus chez Séguier, en particulier *Les Perversions du merveilleux* (1993) et *Les Métamorphoses de Psyché* (1999).

RÉSUMÉS

Perrault n'a jamais publié de « Contes en vers », mais c'est l'appellation qu'on a donnée à l'ouvrage qui prend pour titre ses trois composantes, une nouvelle, une fable, un conte. Il les a accompagnés d'une préface qui se réfère à l'antécédent des histoires racontées par les parents à leurs enfants qui sont sans raison et sans goût. Perrault établit ainsi le plus grand écart entre ces pratiques et sa propre œuvre, adressée aux gens de « bon goût » et capables d'un jugement raisonné. Il accroît cette distance par le recours au vers, inscrit dans une tradition lettrée — celle du conte enjoué — et qui lui permet de détacher le point de vue du conteur des contenus triviaux qu'il utilise. La prose ultérieure aidera à estomper cette distance parce que Perrault introduira le point de vue de l'écrivain moderne dans la matière même du conte, dans ses péripéties et ses discours.

Perrault never published “verse narratives”. “Contes en vers” is title that was later given to a book made of the three titles of each part, a short story, a fable, a tale. They were completed by a preface which invokes older stories without taste and reason that parents told to their children. Perrault establishes a large distance between this telling and his own text which intends to please people of good taste and profound judgement. He enlarges this cleavage by using verses, which are part of a literary tradition—the comic tale—and which enable him to detach his point of view as a modern writer from the base contents of the old stories. Later on, his prose will help to blend and enrich a more traditional point of view with his own.

INDEX

Mots-clés : Perrault, fable, contes en vers, « Grisélidis », « Peau d'Âne », « Les Souhais ridicules », contes en prose, Contes ou histoires du temps passé, contage, grotesque, burlesque, divertissement, œuvre expérimentale, moralités

AUTEUR

JEAN-PAUL SERMAIN

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, FIRL EA 174