



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

5 | 2008

Le rire des conteurs

---

## Le sourire des fées

Aux origines du merveilleux comique

Jean Mainil

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/583>

DOI : [10.4000/feeries.583](https://doi.org/10.4000/feeries.583)

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 9-24

ISBN : 978-2-84310-123-6

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Jean Mainil, « Le sourire des fées », *Féeries* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/583> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.583>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

---

# Le sourire des fées

Aux origines du merveilleux comique

Jean Mainil

---

- <sup>1</sup> *LE CONTE DE FÉES*, surtout celui de la première vague (1695-1715), a, à travers son histoire littéraire vieille de trois siècles, rarement été associé au comique. Il y a à cela plusieurs raisons. Tout d'abord, le conte qui se développe à partir des années 1730 a lui-même catalysé la veine comique de la féerie. Le conte parodique et licencieux des Lumières s'inscrit dans la veine comique<sup>1</sup>. Avec Hamilton d'abord, Crébillon fils ensuite suivi par des auteurs tels que Voisenon, Duclos et même Diderot, la féerie serait rentrée dans une veine comique absente du premier conte.
- <sup>2</sup> Si cette division entre le merveilleux sérieux et le merveilleux comique a l'avantage d'être claire et bien limitée, elle a aussi cet inconvénient de faire du conte de la première génération une production dénuée de comique. D'un point de vue de datation, les contes d'Hamilton qui paraissent dans les années 1730 ont été écrits quelque vingt-cinq ans plus tôt, alors que les conteuses de la première vague publient encore leurs contes qui seraient étrangers au merveilleux comique.
- <sup>3</sup> La deuxième raison pour laquelle le conte de fées de la première vague a, jusqu'à très récemment, été peu associé au registre comique, vient des critiques qui lui ont été faites. Au XVII<sup>e</sup> comme au XIX<sup>e</sup> siècle d'ailleurs, les premières conteuses, Marie-Catherine d'Aulnoy, Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat, Marie-Jeanne Lhéritier ou encore Charlotte-Rose de Caumont de La Force, sont soupçonnées par la critique d'être précieuses quand elles ne sont pas accusées d'interminables verbiages narcissiques. Or, ces verbiages autosatisfaites sont incompatibles avec le recul nécessaire au comique. Dès 1699, en pleine première vague du conte de fées, l'abbé de Villiers fait dire à son Parisien :

Vous jugez des Contes de Fées comme en ont jugé sans doute ceux qui en ont tant composé depuis peu ; ils ont cru qu'il ne fallait dans ces Contes ni raison ni sens, et ils ont parfaitement bien réussi à en donner de ce caractère. La plupart même ont oublié ce que vous avez dit, que les Contes ont été inventés pour les enfants, ils les ont faits si longs et d'un style si peu naïf, que les enfants mêmes en seraient ennuyés<sup>2</sup>.

- 4 Au XIX<sup>e</sup> siècle, un amateur de féeries tient encore un discours proche quand il déclare dans une de ses éditions de contes que la parole « populaire » du conte est « le sceau naïf de ces traditions et de ces légendes sorties du peuple, faites pour le peuple qui est toujours enfant, pour l'enfant, qui est toujours peuple ». Selon lui :
- Malgré les enjolivements dont elles furent l'objet, quand une fantaisie de mode, un caprice du goût, les introduisirent à la cour, et qu'elles furent façonnées au tour des Précieuses, [ces légendes] gardent la fruste empreinte du coup de pouce calleux qui le premier donna figure à l'argile, et l'indélébile parfum de la terre agreste<sup>3</sup>.
- 5 Sous l'emprise du romantisme, d'un retour aux sources, à une culture populaire et à sa plus manifeste production, le conte oral, on revient alors au conte originel, populaire et enfantin. On le décape de la couche corrompue qu'aurait ajoutée la plume précieuse au conte pur, simple, et populaire. Précieux ou, à l'opposé, rustique, le conte ne peut pas être synonyme de comique ni même associé avec lui si ce n'est, comme le montre la critique envers les Précieuses, à ses dépens. Le conte serait ainsi comique, mais malgré lui : il serait moins à l'origine d'un ridicule que l'objet de ce ridicule.
- 6 Aux « tours » précieux, rustique ou encore populaire, il faut ajouter les sujets qui sont associés au comique et qui ne relèvent pas du merveilleux. Le comique typique du Roman comique et opposé au sérieux du roman héroïque met en scène ce que Jean-Paul Sermain appelle ici, « une dégradation des personnages et des univers représentés<sup>4</sup> ». On a bien quelque bûcheron, père d'une trop encombrante progéniture ou un autre qui fait malencontreusement pendre une aune de boudin au nez de sa femme, mais on ne peut pas prétendre que ces personnages constituent l'essence du conte de fées. On ne voit ici plutôt que rois, reines, princes célibataires et princesses à marier. Le comique ne devrait pas être associé à de tels personnages mais plutôt à des comédiens ambulants et à des situations grotesques, voire scabreuses, telles que les mettent en scène les romans comiques opposés à la verve héroïque.
- 7 Et pourtant, comme le montre Françoise Gevrey dans son article sur *Grigri* de Cahusac, le comique est constitutif de l'essence même du conte, dès son origine. Déjà en 1699, l'abbé de Villiers déclarait dans ses *Entretiens sur les contes de fées* : « j'approuverai qu'on ne s'y propose aucune autre fin que de nous faire rire [...]. Croyez-moi, il faut bien de l'esprit, bien des réflexions, et même bien de la capacité pour conter les choses de manière à faire rire et à les rendre toujours agréables : ainsi quand les faiseurs de Contes ne se proposeraient point d'autre fin que de faire rire, ils ne pourraient y réussir s'ils n'étaient habiles gens<sup>5</sup> ».
- 8 La source du penchant comique du conte est, comme l'a montré J.-P. Sermain dans *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, double. Elle provient tout d'abord du conte à rire, genre populaire dont les traces les plus manifestes se trouvent dans les contes italiens parfois comiques jusqu'au grivois. Dans le domaine français, le comique trouve une source dans le roman. Chez la première conteuse, auteur de *L'île de la félicité* (1690), premier conte de fées littéraire en langue française recensé, un roman en particulier joue un rôle dans la création de merveilleux comique : un roman paru au début du même siècle, *Don Quichotte*.
- 9 L'utilisation que fait la première conteuse du roman de Cervantes qu'elle récupère dans un but comique, est tout à fait originale. Tout d'abord, le comique dans le roman de Cervantes vient d'un décalage entre la réalité du héros espagnol, grand lecteur de romans de chevalerie, et celle de ces mêmes romans qui lui sont antérieurs. Leur idéologie n'a plus cours et c'est ce décalage de valeurs qui est à la source d'une partie

des aventures comiques qui arrivent à Don Quichotte. Chez Aulnoy, les personnages par qui le comique hérité de Cervantes arrive, sont aussi des lecteurs ou lectrices atterrés de romans d'antan, mais ils sont surtout les producteurs mêmes de contes. Le corpus par rapport auquel les personnages sont en décalage est non seulement contemporain des lecteurs et lectrices, mais – autre point original de décalage par rapport au comique cervantin – il est donc du même auteur. Là où Don Quichotte se découvre être lui-même le héros d'une autre fiction, Aulnoy fait de ses héroïnes les créatrices de leurs propres héroïnes et héros.

- 10 Chez Cervantes, cette mise en scène du personnage central dans une autre fiction a pour effet d'installer le doute au cœur de la poétique romanesque. Comme le rappelait Carlos Fuentes en 2001, non seulement Don Quichotte est un avide lecteur de romans de chevalerie, mais il est lui-même mis face à l'existence d'un texte qui parle de lui, et « le lecteur vorace, découvre que lui, le lecteur, est lu<sup>6</sup> ». Selon Fuentes, cette incertitude essentielle de l'œuvre cervantine, serait la source même de notre modernité. « Qui », demande Fuentes, « si ce n'est Cervantes, inaugure le thème de la fiction telle que nous la concevons depuis quatre siècles [...] Réalisme et apparence. Désenchantement. Narration consciente de soi. Découverte de la dimension imaginaire à l'intérieur de l'individu<sup>7</sup> ».
- 11 Chez Aulnoy, les contes encadrés sont attribués à des personnages : leur production écrite et leur lecture à voix haute font partie de l'univers du conte et de son encadrement. Le conte ne dispose pas de corpus littéraire antérieur qu'il pourrait mettre en scène pour tourner la tête de ses personnages de la même manière que les romans de chevalerie ont influencé Don Quichotte. Mais c'est la combinaison du caractère (littéraire) nouveau et du caractère (oral) ancien qui fait toute l'originalité du conte de fées littéraire, et permet à un rire résolument moderne de s'y exprimer. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le conte de fées littéraire s'inscrit dans un mouvement de modernité et de rupture par rapport au passé, et cela, d'une manière paradoxale. Le conte « qui se veut fidèle à un passé reculé, primitif presque, vise à susciter chez le lecteur la conscience tout à fait inédite de la modernité, c'est-à-dire d'un présent sans amarres, fier et inquiet de son autonomie ». Pour les Modernes, « chaque génération doit s'affranchir des modèles antérieurs et aurait donc peu à tirer de l'Histoire, qu'on entende par-là ce qui s'est produit ou le récit qui en garde la mémoire<sup>8</sup> ».
- 12 Le conte, genre pratiqué par les Modernes, n'est pas un genre amnésique pour autant. Il puise ses racines, non pas dans l'Antiquité, mais dans une oralité parfois factice et inventée, ou dans des écrits dont les Anciens ne se soucient guère : les Troubadours, source dont s'inspire notamment Marie-Jeanne Lhéritier dès son premier recueil, *Œuvres meslées* (1695). Dans sa lettre « À Madame D. G\*\* », Lhéritier justifie le conte dont elle retrace l'histoire depuis l'Antiquité. Elle inscrit la légitimité de son corpus dans le cadre d'une certaine ancienneté, mais c'est pour le distinguer de ce que Perrault avait reproché à Boileau : son « amour de l'Antiquaille ». Dans sa dédicace à « Madame la duchesse d'Épernon » qui précède *Les Enchantements de l'éloquence*, Lhéritier explique l'origine du conte qui suit : une de ces « fables gauloises, qui viennent apparemment en droite ligne des Conteurs ou Troubadours de Provence, si célèbres autrefois<sup>9</sup> ». Une telle origine n'a, selon Lhéritier, rien à envier aux modèles dits « classiques » que suivent les Anciens et, déclare-t-elle encore :

Je ne sais pas, Madame, ce que vous pensez de ce conte : mais il ne me paraît pas plus incroyable que beaucoup d'histoires que nous a faites l'ancienne Grèce ; et j'aime autant dire qu'il sortait des perles et des rubis de la bouche de Blanche, pour

désigner les effets de l'éloquence, que de dire qu'il sortait des éclairs de celle de Périclès<sup>10</sup>.

- 13 Aulnoy, moins explicitement polémique, préfère attribuer l'un de ses contes à une origine moins prestigieuse ou historique, et tourner celle-ci en dérision. *Finette Cendron*, conte inséré dans la nouvelle espagnole *Don Gabriel Ponce de Leon* paru dans le tome 3 des *Contes des Fées* (1697), a ainsi non pas une, mais deux sources. La première est une esclave grecque qui en fit le récit au personnage à qui est déléguée la narration de ce conte dans la nouvelle. À l'esclave succède ainsi une doña Juana, porte-parole d'une parole merveilleuse. Mais ce porte-parole est lui-même l'objet de comique et de ridicule. Source de la parole féerique qui lui est attribuée, Doña Juana est en effet un nouveau Don Quichotte. Elle s'éprend, mal à propos, du prétendant de sa nièce, le comte d'Aguilar et prétend retrouver une jeunesse possible pour les fées de contes mais hélas inaccessible aux humains : « Je serai bien aise de pouvoir chanter un air avec quelque petite méthode et de me mettre à jouer de la guitare : il y a cinquante ans que j'en jouais fort joliment ; pour peu que j'étudie, je retrouverai ce que je savais<sup>11</sup> ». Elle imite la fée d'un conte qui lui est fait : lors d'une scène de séduction, la fée Ragotte « [serre] la bouche pour l'avoir plus agréable et [roule] des yeux » (CF, p. 418). Doña Juana court « à sa toilette » et elle consulte « tous les miroirs de son appartement avec une attention qu'elle n'avait peut-être jamais eue » et fait l'éloge de ses yeux à ses nièces qui ont beaucoup de peine à ne pas rire tant la tante « les avait si petits et si creux que, s'ils eussent été moins rouges, l'on aurait eu sans exagération de la peine à les voir » (CF, p. 425).
- 14 La moitié des contes de la première conteuse est encadrée par des récits-cadres qui pourraient légitimer la nouvelle production littéraire. Or, chez Aulnoy, c'est le contraire qui a lieu : on y rit, et le plus souvent « à gorge déployée ». Quand on ne rit pas, ce n'est pas l'envie qui manque, comme le comte d'Aguilar qui, dans *Don Gabriel Ponce de Leon*, « mourait d'envie de rire » (CF, p. 392) ou monsieur de Saint-Thomas qui, dans *Le Nouveau gentilhomme bourgeois* avait « trop envie de rire pour rester plus longtemps chez notre bourgeois » (CF, p. 733).
- 15 Les premiers contes de fées littéraires ne sont pas seulement inscrits dans une origine comique et peu sérieuse, ils participent encore à une atmosphère ludique qui contribue à en nier la pertinence ou l'intérêt. Dans *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, on les rédige à la va-vite, pendant la nuit, pour satisfaire au besoin d'un public avide, et surtout, on ne les relit pas. Ils sont à peine terminés qu'ils sont lus et produits en public : ils deviennent ainsi les signes évidents du mauvais goût superficiel de ceux et celles qui les font et, pire encore, de ceux qui les apprécient et y croient.
- 16 En ce qui concerne la rédaction de ces contes, elle est le plus souvent attribuée à des esprits fantasques de province, dignes héritières de Cathos et de Magdelon. Ces contes de fées qui sont délégués à de nouveaux Quichotte, sont d'autre part repris en recueils qui les légitiment en tant que corpus génériquement identifiable à partir de 1697. Les *Œuvres meslées* de Lhéritier sont antérieures (1695) et elles ne contiennent, précisément, pas que des contes de fées qui sont d'ailleurs ici appelés « Nouvelles ». On peut, à partir de 1697, parler de *Contes des fées* (Aulnoy) et des *Contes de fées* (Murat). Ce genre nouveau et, pour reprendre un sous-titre d'une conteuse, « À la mode », est d'emblée inscrit dans la dérision et la déraison, et il est associé au sexe féminin. Ainsi, *La Princesse Belle étoile et le Prince chéri* dont la lecture est faite à une audience captivée par le merveilleux, n'est rien d'autre qu'un conte écrit sur « un rouleau de papier fort

griffonné, car c'était une dame qui l'avait écrit » (CF, p. 896). *Chatte Blanche* est un conte de Virginie que Marthonide envoie au nouveau gentilhomme bourgeois : il a été achevé « hier au soir » (CF, p. 753). *Belle Belle ou le Chevalier fortuné* est un conte volé par un prieur qui en fait la lecture, c'est « un pur larcin que le prieur avait fait dans la chambre de mesdemoiselles de Saint-Thomas ». Cependant, « elles ne s'en étaient pas même aperçues, parce qu'elles écrivaient tant, que la plupart de ces petits ouvrages étaient négligés avant que d'être finis » (CF, p. 796). Plus loin, Marthonide offre à l'assemblée de lui lire *Le Dauphin*, « le dernier conte, qu'elle avait fini à minuit : 'Il ne peut guère être plus nouveau, dit Virginie, à la vérité il n'est pas encore corrigé' » (CF, p. 1005).

- 17 Les auteures de ces contes à qui est déléguée la production féerique, ne sont rien d'autre que des folles fieffées, « amazones et princesses romanesques », « mitigées entre l'air d'amazones et celui de provinciales » (CF, p. 1004 et 844), « des espèces de précieuses » (CF, p. 731) qui connaissent leurs classiques. « Elles aiment la lecture, elles savent en profiter, elles vous diront les *Amadis de Gaule* par cœur », comme le déclare leur mère qui souffre elle-même de visions romanesques (CF, p. 747). Les amateurs de contes, friands de ces « balivernes », sont traités avec la même dérision comique qui entoure ainsi à la fois la production et la réception du merveilleux.
- 18 Comme les romans de chevalerie chez Cervantes, les contes de fées sont source de leurre. Mais le mirage provoqué par la lecture – non plus lecture individuelle et à voix basse comme chez Cervantes mais faite en assemblée et à voix haute chez Aulnoy – n'est plus d'essence idéaliste. Il ne dénote plus une noblesse d'âme, fût-elle anachronique et attardée, mais plutôt un esprit mercantile de bas étage. Les *Amadis* et autres romans comparables avaient eu un lectorat sérieux, amateur de prouesses nobles et héroïques. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les idéaux de ces romans étaient datés, mais ces romans jouent toujours un rôle de référence. On connaît toujours les *Amadis* quand paraissent les premiers contes de fées, et on y fait référence. Dans *Don Gabriel Ponce de Leon*, l'allusion aux *Amadis* et à Don Quichotte est ludique et auto-critique. À l'approche de la demeure de la jalouse doña Juana, le comte d'Aguilar demande à Ponce de Leon :
- Voyez s'il y aura rien de plus joli que d'avoir ces belles personnes à notre souper ; l'une coupera nos morceaux, l'autre nous versera à boire : ne vous semble-t-il pas que nous sommes des *Amadis*, ou tout au moins don Quichotte, que nous arrivons dans un palais enchanté, que nous en chassons les fées qui le gardent depuis deux ou trois cents ans, et que les princesses viennent ensuite nous baiser les mains et nous désarmer ?
- Que vous êtes gai, dit don Gabriel [...]. (CF, p. 397-398)
- 19 Les allusions littéraires sont ici faites par les personnages eux-mêmes qui ont conscience d'un intertexte entre leurs aventures et d'autres récits. Elles sont faites dans un esprit d'amusement et d'autodérision. Le comique, partagé entre les personnages, vient précisément du fait qu'ils ne sont pas des *Amadis* et encore moins des Don Quichotte.
- 20 Dans le recueil suivant, *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, les allusions aux *Amadis* et surtout à Don Quichotte sont faites au détriment des personnages. Les deux filles du couple Saint-Thomas sont d'avides lectrices et, comme leur mère le confirme, non seulement elles aiment la lecture, mais elles connaissent les *Amadis de Gaule* sur le bout des doigts. Le lecteur découvrira bientôt que de telles lectures ne leur profitent en rien si ce n'est qu'elles ont fait d'elles de fantasques précieuses de province. Le gentilhomme

bourgeois à la nouvelle mode est lui aussi fantasque et quichottesque. Contrairement au recueil antérieur, l'association du bourgeois et du héros espagnol n'est cependant pas faite par ce dernier. Elle est faite par un autre personnage qui dénonce en s'amusant les frasques d'un personnage lui-même ignorant de son héritage littéraire : « c'est un homme riche, il est un peu don Quichotte, mais ces extravagances lui passeront plus aisément » (CF, p. 794).

- 21 Notre bourgeois, héritier inconscient – mais flagrant pour les autres personnages – du héros de Cervantes, en est un bien curieux descendant. Certes, il lui ressemble en habillement :

Il s'arma de toutes pièces, il avait orné son casque d'un vieux bouquet de plumes, et pour se rendre encore plus terrible, il coupa la queue d'un assez joli cheval qu'il avait et la laissa flotter comme un panache sur ses épaules, son épée était des plus antiques. On aurait pu le prendre en cet équipage pour le cadet de don Quichotte, et l'on peut dire sans mentir qu'il était aussi fou mais qu'il était moins brave. Il se fit suivre par Alain, digne imitateur de Sancho Pansa. (CF, p. 741)

- 22 Comme il est dans le domaine de la chevalerie « aussi peu expert que son valet, il avait mis la visière derrière la tête » (CF, p. 740-741).

- 23 Le regard décalé et comique qu'avaient les personnages de *Don Gabriel Ponce de Leon* par rapport à leurs propres aventures qui n'étaient pas celles d'Amadis ou du Quichotte, n'est plus de mise ici. C'est donc un autre comique qui se développe, non plus par les personnages principaux, mais à leurs dépens. La fantasque Marthonide – Marthe de son nom de baptême et fille cadette de Saint-Thomas, bien nommé et cartésien – aperçoit le chevalier en détresse et court dans la chambre de son père avertir celui-ci qu'elle a aperçu « un chevalier errant, un héros armé de pied en cap [...] dangereusement blessé ». Saint-Thomas, habitué aux visions et « saillies » de sa fille, demande à celle-ci, au grand amusement de la compagnie, « Est-ce un chevalier de la Table Ronde, ou l'un des douze pairs de Charlemagne ? » (CF, p. 744).

- 24 L'autodérision est ici remplacée par des moqueries que soulignent des allusions explicites au rire provoqué par le nouveau Quichotte et les nouvelles précieuses. Monsieur de Saint-Thomas « avait trop envie de rire pour rester plus longtemps chez notre bourgeois » (CF, p. 733). Plus loin, « le baron de Saint-Thomas était attendu impatiemment chez lui par le vicomte et le prieur. Ils se réjouirent beaucoup ensemble de l'état où notre bourgeois était réduit » (CF, p. 741). Le prieur « mourait d'envie de rire, quand il entendait qu'elles disaient très sérieusement que Dandinardière était un général matamore » (CF, p. 842). Quand le bourgeois transforme sa veste en turban, il faut, nous dit le narrateur, « certainement avoir un fond de sérieux misanthrope, pour résister à l'envie de rire que donnait cette étrange figure » (CF, p. 844).

- 25 La féerie est ici encore inscrite dans un registre comique. Elle ne résulte plus d'un décalage auto-critique de personnages comme dans les nouvelles espagnoles, mais plutôt d'une rupture entre les personnages qui condamnent le féerique et ceux qui le véhiculent. Les « visions » et « saillies » des amateurs de féerie sont mises à mal à travers toute la nouvelle par des personnages rationnels qui s'amusent beaucoup des frasques des personnages fantasques. Le ridicule résulte ici de la croyance au merveilleux par certains personnages et de la condamnation amusée de telles croyances ineptes par les autres personnages. Le conte de fées est associé au royaume du mirage que dénoncent d'une manière cynique et amusée monsieur de Saint-Thomas et le prieur. Il est le signe le plus manifeste de la folie associée au féerique. Quand il

assiste à des débats entre ses filles et le bourgeois au sujet de feux follets, « le pauvre baron de Saint-Thomas suait d'entendre ce pompeux galimatias où ses filles avaient tant de part : il haussait les épaules et regardait le vicomte et le prieur avec un air noir, qui leur faisait entendre ce qu'il souffrait de voir ces trois personnes dans le grand chemin des Petites Maisons » (CF, p. 895-896). Quand une dame en visite déclare : « Je ne suis pas si malheureuse en venant en ce pays-ci que je croyais l'être [...] car enfin je ne pouvais pas me figurer qu'il y eût une once de bon sens en province », c'est « sur un ton précieux » (CF, p. 1037-1038). Le lecteur n'est pas invité à cautionner une telle déclaration : tout, autour d'elle, n'est que fantasmes contraires au bon sens. Seule une précieuse peut y trouver du bon sens.

- 26 Le comique cervantin n'est donc plus conscient ni source d'autodérision : il devient source de satire d'un univers régi par le merveilleux. L'interprétation que font les personnages du merveilleux qui leur est lu est aussi en décalage par rapport au modèle cervantin. Cet héritage est plus évident et explicite chez Aulnoy que chez d'autres conteuses. Chez elle, la source du ridicule est en opposition au comique cervantin. Les idéaux du chevalier espagnol sont nobles. Ceux des personnages investis dans la féerie et le merveilleux comique sont au contraire matérialistes et intéressés, ils n'ont rien de noble ni d'élevé.
- 27 En guise de cadeau de convalescence, Marthonide envoie par exemple au preux chevalier comique, un conte fraîchement achevé par sa sœur Virginie, la veille au soir : *Chatte Blanche*. Or, premier quiproquo révélateur, le conte que Virginie veut envoyer est l'un de ces contes qui « sont à la mode, tout le monde en fait, et comme je me pique d'imiter les personnes d'esprit, encore que je sois dans le fond d'une province, je ne laisse pas de vouloir envoyer mon petit ouvrage à Paris » (CF, p. 753). Mais notre bon bourgeois ne l'entend littéralement pas ainsi : « Je ne veux point de compte », s'exclame-t-il, « comme je fais grosse dépense, mes marchands ne m'en envoient que trop souvent » (CF, p. 753).
- 28 L'association entre *conte* et *compte* inscrit le bon bourgeois amateur de féeries dans le registre comique. Ce comique est confirmé par la nouvelle-cadre, et ce qui n'était d'abord qu'homophonie devient réalité. Après la lecture de *Chatte blanche*, le prieur réveille La Dandinardière qu'il croit endormi ou mort. Mais celui-ci ouvre les yeux et déclare : « J'étais si charmé de Chatte blanche qu'il me semblait être à la noce, ou ramassant, à l'entrée qu'elle fit, les fers d'émeraudes et les clous de diamants de ses chevaux » (CF, p. 791). Au prieur qui lui demande s'il aime donc ce « genre de fiction », La Dandinardière réplique : « Ce ne sont point des fictions [...] tout cela est arrivé autrefois et arriverait bien encore, sans que ce n'est plus la mode. Ah ! si j'avais été de ce temps-là ou que cela fût de celui-ci, j'aurais fait une belle fortune » (CF, p. 791).
- 29 Mais, autre ironie que pratique Aulnoy, dans cet univers comique de chevaliers ridicules, fanfarons au costume grotesque, et de précieuses fantasques, le récit-cadre finit par confirmer la valeur marchande du conte et du récit merveilleux : le *conte* finit par se faire *compte*. L'esprit fantasque des deux conteuses centrales de la nouvelle est présenté ainsi :

Le peu d'usage [que Marthonide et Virginie] avaient du monde, joint aux chimères qu'elles se forgeaient pour soulager leurs ennuis, les rendirent bientôt des espèces de précieuses, qui, au lieu d'un bon esprit que le Seigneur leur avait donné, en prirent un très singulier. Leur mère, qui n'avait pas celui de s'en apercevoir, se tranquillisait fort sur leur chapitre. En effet, pourvu qu'elles ne lui coûtassent presque rien et que toute la dépense fût pour elle, elle laissait faire à leur

imagination mille extravagances ; monsieur de Saint-Thomas ressentait davantage les travers que ses filles se mettaient dans la tête, et s'il avait joui d'une meilleure fortune, il aurait travaillé utilement à la leur ; mais comme ses filles ne pouvaient se trouver heureuses qu'en idées, il les laissait au moins maîtresse de s'en faire d'agréables. (CF, p. 730-731)

- 30 Le bon bourgeois est riche et quichottesque : le don de faire des contes lui servira donc pour ses comptes :

Dites-moi, ajouta Dandinardière, que lui donne-t-on en mariage ?

Ce qu'on lui donne, répliqua le prier, et ne le savez-vous pas ? On lui donne une très grosse dot, un revenu qui vaut mieux que la plus belle terre de ce pays.

Vous voulez dire des maisons à Paris, reprit Dandinardière, ou des rentes sur l'Hôtel de Ville ?

Ce sont là de plaisantes bagatelles, dit le prier, on lui donne le don de faire des contes, et vous ne savez pas où cela va. (CF, p. 961)

- 31 Finalement, « [l]e baron dit les frais de la noce, la dot n'alla pas plus loin, on préconisa le don de faire des contes, et les espérances futures s'assignèrent là-dessus » (CF, p. 1049). La nouvelle commence par l'habillage grotesque du fantasque chevalier. Elle se termine par son désarmement : « La Dandinardière fut désarmé ; mesdemoiselles de Saint-Thomas s'en acquittèrent à peu près comme les Dulcinée dont parle Don Quichotte ; on le couronna de roses, chacun le nomma l'Anacréon de nos jours, la joie des bonnes compagnies, le petit-maître en détrempe » (CF, p. 1049). Le bourgeois ne connaîtra pas les déboires de son ancêtre espagnol, et la nouvelle se termine sur un grand éclat de rire et, à la manière d'un conte de fées, sur un mariage. Par un coup de baguette magique, le conte s'est fait compte, comme l'avait suggéré initialement la méprise du bon bourgeois.

- 32 *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, récit-cadre de loin le plus long (il est plus long que les deux autres récits-cadres mis ensemble) et qui clôture *Les Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, consacre la naissance du conte de fées littéraire dans un grand éclat de rire. Le conte est l'apanage de personnages quichottesques qui, influencés par des productions antérieures, produisent aussi – et surtout – eux-mêmes leur propre corpus d'illusion fantasque. « Vous croyez sans doute », déclare le prier à La Dandinardière, « qu'il ne faut qu'écrire des hyperboles semées par ci par là : *Il était une fois une fée*, et que l'ouvrage est parfait. Je vous déclare qu'il y entre plus d'art que vous ne le pensez, et j'en vois tous les jours qui n'ont rien d'agréable » (CF, p. 962). L'art de la conteuse est ici déguisé par son attribution à un monde fantasque peuplé de conteuses et d'amateurs de féerie.

- 33 Le merveilleux est donc ici, dès la naissance du conte, inscrit dans le comique. Tout d'abord, ce comique s'inscrit dans un modèle littéraire, Cervantes, et dans un corpus oral et un mode de transmission et de production transposé dans un milieu bourgeois et aristocratique de province. Mais l'association du conte à une valeur marchande présentée comme le signe de l'illettrisme d'un bourgeois de province, finit par être consacrée comme principe du réel dans l'économie de la société où sévit le merveilleux comique.

- 34 Chez Aulnoy, la veine comique n'est pas limitée aux récits-cadres. Dans *Le Prince lutin*, un personnage, Léandre, « riait tout bas d'une si plaisante aventure » (CF, p. 244). Plus loin dans le même conte, une princesse fait « des éclats de rire à s'en trouver mal » (CF, p. 247). Dans *La Princesse Printanière*, la reine qui porte malheur à toutes les nourrices qu'elle veut engager, « entend rire à gorge déployée » : c'est la méchante fée Carabosse

qui se moque des malheurs grotesques qu'elle inflige à la pauvre reine (CF, p. 264). Lors du baptême, la même fée qui tombe de la cheminée atterrit dans l'assemblée surprise, « toute barbouillée de suie » et elle se moque bien des dons faits par les autres marraines : « Carabosse n'en fit que rire, et elle se mit à chanter vingt chansons ironiques, en regrimpant dans la même cheminée » (CF, p. 266). À son tour, la reine décide de rire lorsque le roi lui avoue qu'il va déjouer les plans de la mauvaise fée : « la reine riait jusqu'aux larmes, de songer au dépit de la méchante fée » (CF, p. 267). Mais la fée suit les aventures de la maudite princesse. Quand « un vilain hibou d'une grandeur prodigieuse vient à tire-d'aile » et laisse tomber sur les épaules de l'héroïne « une écharpe de toile d'araignée, brodée d'ailes de chauve-souris », « l'on entendit de longs éclats de rire, qui signifiaient assez que c'était là une mauvaise plaisanterie de la façon de Carabosse » (CF, p. 270). Dans un autre conte, un vieil enchanteur, satisfait des épreuves qu'il inflige à une jeune princesse, s'amuse beaucoup aussi : « Le méchant vieillard, qui la regardait, faisait des éclats de rire à s'en engouer<sup>12</sup> ».

- 35 Le deuxième tome des *Contes des fées*, le dernier dans lequel Aulnoy n'a pas encore inséré de récits-cadres, se termine par un conte, libre donc, qui traite précisément de la joie. Le grincheux roi du pays des Larmes, jaloux de son voisin le roi du pays de Joie, fait la guerre à celui-ci. Dans une scène d'une rare cruauté dans l'univers féerique, la « bonne petite souris » du titre, soumet le fils du roi à rude épreuve en lui mangeant « son bon œil » (il est borgne) et en lui grignotant « la langue, les lèvres, les joues ». N'ayant pas reconnu son père, le prince donne à celui-ci un coup d'épée, le père lui en rend un, et les voilà « par terre, saignant comme des bœufs : tous leurs sujets, qui les haïssaient mortellement, et qui ne les servaient que par crainte, ne les craignant plus, leur attachèrent des cordes aux pieds et les traînèrent dans la rivière, disant qu'ils étaient bien heureux d'en être quittes » (CF, p. 374-375).
- 36 La fée bienfaisante annonce la fin du règne des larmes et l'avènement du règne de la joie : « Lorsque la salle fut toute pleine, la bonne fée dit aux sujets du méchant roi qu'elle voulait leur donner pour reine la fille du roi Joyeux qu'ils voyaient ; qu'ils vivaient contents sous son empire ; qu'ils l'acceptassent, qu'elle lui chercherait un époux aussi parfait qu'elle, qui rirait toujours, et qui chasserait la mélancolie de tous les cœurs. À ces mots chacun cria : 'Oui, oui, nous le voulons bien ; il y a trop longtemps que nous sommes tristes et misérables' » (CF, p. 375-376). La clôture est bâclée et elle montre combien il s'agissait ici, en ces dernières lignes du deuxième recueil de contes libres, et avant les récits-cadres des recueils suivants, d'éliminer la tristesse et de proclamer l'avènement de la joie et du rire. Le conte est consacré à la lutte contre le roi du pays de Larmes et à la victoire du roi du pays de Joie. Conventions génériques obligent, le mariage final a bien lieu. Mais la fée trouve le prince charmant en un seul paragraphe final, et il ne subit aucune épreuve. Le prince étant ramené du « bout du monde », les noces peuvent être célébrées dans l'allégresse. Plus que le mariage de la princesse et du prince qui reste présent mais n'est pas un personnage à part entière ni ne constitue le nœud de l'intrigue, c'est bien le mariage du féerique au comique et à la joie que célèbre *La Bonne Petite Souris*.
- 37 Le rire, délégué dans les contes libres à des personnages auxiliaires (la reine) ou agresseurs (la fée Carabosse ou le vieil enchanteur), est ensuite repris par les personnages des récits-cadres qui sont critiques envers l'univers merveilleux : le comte d'Aguilar, Don Gabriel, Isidore et Mélanie dans *Don Gabriel Ponce de Leon* et les personnages du dernier récit-cadre des *Contes Nouveaux ou Les Fées à La Mode* qui jettent

un discrédit final sur la production féerique et ses amateurs : le vicomte de Bergenville, le prieur et le baron de Saint-Thomas. *La Bonne Petite souris* avait proclamé la mort violente du roi du pays des Larmes. Les contes encadrés des récits-cadres emmènent leurs lecteurs dans le pays de la Joie, du Rire et de la Bonne Humeur où sont produits, écrits, lus et partagés les contes de fées.

38 On connaît mieux le rire et le merveilleux comique qui accompagne la pensée des Lumières. Mais dès l'origine même du genre, le conte est parodique, il est comique, il est rire. D'ailleurs, les personnages des nouvelles le savent, eux qui, à chaque page, il y a plus de trois siècles, en riaient déjà. Pour le lecteur aussi, d'ailleurs, tout conte merveilleux est comique, comme l'explique J.-P. Sermain dans son article sur *Les Mille et Une Nuits*, « parce qu'il installe un univers improbable où les éléments les plus anodins s'insèrent dans une logique inédite, se combinent différemment tout en gardant les propriétés les plus élémentaires de leur réalité propre [...] Le conte de fées, le récit merveilleux [...] nous invitent à suspendre l'esprit de sérieux ». Le « choc comique » entre le merveilleux et le prosaïque, entre le naturel et le surnaturel qui est déjà présent dans le conte oriental prendra des proportions plus grandes encore dans le conte parodique.

39 Ici c'est un souper qui commence mal entre une sultane Grisemine et un sultan Misapouf :

Quoi, seigneur, vous avez été renard ! s'écria en tremblant la sultane Grisemine.

Oui, madame, répondit le sultan.

Hélas ! dit Grisemine en laissant échapper quelques larmes, ne serait-ce point Votre auguste Majesté qui pendant que j'étais lapine aurait mangé six lapereaux, mes enfants ?

Comment, dit le sultan effrayé et surpris, vous avez été lapine !<sup>13</sup>

40 Les règles de la toute-puissante vraisemblance sont ici mises à mal comme dans nombreux contes de la première vague où une chatte se transforme en femme, un homme en mouton, un serpent en homme, une héroïne en abeille. Mais le conte du siècle suivant pousse les transformations féeriques comiques dans un registre où il ne s'aventurerait guère sous Louis XIV. Dans le même conte, on ne se transforme par exemple pas en meuble libertin associé au boudoir, en *Sopha* ou en *Canapé couleur de feu*, mais bien en un fort prosaïque objet :

« Il n'y a rien que je ne fasse, lui dis-je, pour être toujours avec quelqu'un que j'aime autant.

Eh bien, reprit la fée, si cela ne vous répugne point, je vous donnerai la forme d'un meuble dont, sans doute, vous vous servez souvent ».

« Ah ! dit le sultan, voilà cette métamorphose que vous m'avez fait attendre si longtemps.

Il est vrai, seigneur, que mon amour me fit consentir à tout ».

La fée voulut me donner, sous cette forme, toute la grâce que peut avoir un pot de chambre<sup>14</sup>.

41 L'auteur détourne la logique associée à la vraisemblance en soulignant d'une manière ironique les limites esthétiques de ce « gracieux » objet.

42 Le conte parodique ou licencieux des Lumières renoue avec la veine comique de la première vague d'une manière explicite et plus osée dans les « chocs comiques » qu'elle provoque. On ne compte plus ici les « grands éclats de rire ». Ils ne concernent plus une fée bossue ou un malveillant enchanteur, mais les confessions délicates provoquées par une indiscrete bague, qu'il s'agisse du rire d'Alcine ou encore, dans « Les Autels », des

éclats de rire de Mangogul et de ses courtisans qui accompagnent le jargon des bijoux et font « un bruit d'une espèce nouvelle<sup>15</sup> ».

- 43 Le comique, moteur essentiel de la féerie dès les premiers contes, sera encore présent dans la mode orientale qui succède immédiatement à la première vague de contes de fées littéraires, comme le montrent ici Jean-Paul Sermain dans son article « Dans quels sens *Les Mille et Une Nuits* et les féeries classiques sont-elles “comiques” » et Manuel Couvreur dans « Du sourire à la morsure. L'humour dans la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland ».
- 44 Quelques années après *Les Mille et Une Nuits*, le rire s'inscrit à nouveau dans les contes qui se développent à partir du conte louis-quatorzien. Le conte parodique des Lumières, qui inclut le conte licencieux et le conte pseudo-oriental, fonctionne aussi par le rire et la dérision, comme le montrent l'article de Jean-François Perrin et celui de Françoise Gevrey. Jean-François Perrin retrace ici l'évolution du régime « satirico-parodique » à travers le XVIII<sup>e</sup> siècle et notamment dans l'œuvre d'Antoine Hamilton. Dans l'article qu'elle consacre à *Grigri* de Cahusac, Françoise Gevrey analyse les sources mêmes du comique féérique dès les premiers contes et la manière dont un auteur comme Cahusac « illustre parfaitement l'ambiguïté qui se manifeste tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, même chez les écrivains qui recourent à la verve comique pour transmettre les valeurs des Lumières ». La dialectique qui s'instaure dans l'œuvre de Cahusac entre l'amusement et le plaisir est elle-même reprise dans l'approche distanciée de l'écrit. Comme le montre Fr. Gevrey, un paradoxe se dégage ainsi du conte de Cahusac : « il est écrit pour amuser, mais le rire y est généralement condamné, parce qu'il est signe des vices de la cour, signe d'un ridicule de mauvais ton (celui des haut-le-corps et des coq-à-l'âne) provoqué par un malin génie qu'on élimine, signe enfin d'une lubricité féminine qui n'est pas le sentiment mesuré qui garantit la joie naturelle ».
- 45 Dans son article sur « Le rictus moral de Marmontel », Nicolas Veysman analyse les mutations du comique dans le contexte du conte moral. Alors que paraissent les derniers grands contes parodiques, un genre nouveau, le conte moral, se développe. Le rire, en théorie, est compatible avec la morale. La dérision, le *castigat ridendo mores* et la mise en scène amusée de la *vis comica* devraient pouvoir contribuer à une morale, à une correction amusée de frasques tournées en dérision. Mais, comme le montre N. Veysman, le rire bientôt chassé du conte par le pathétique, se réfugie alors dans le conte immoral. L'analyse du développement des contes de Marmontel montre comment, dans la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'équilibre improbable entre le rire et les larmes, entre la veine comique et la pathétique, finit par tourner au profit de cette dernière. Le merveilleux comique qui s'était développé dès l'origine du conte, avait ensuite donné les contes parodiques et licencieux des Lumières, mais il n'a pas survécu au pathétique. Comme l'explique Jean-François Perrin dans son article, « les contes du XVIII<sup>e</sup> siècle relevant du régime satirico-parodique ont pour l'essentiel été rejetés du Cabinet des fées par Charles-Joseph Mayer, qui les jugeait mal faits et immoraux ». À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le rire et la parodie seront alors éliminés du corpus merveilleux.
- 46 La veine comique associée au féérique et au merveilleux ne disparaît cependant pas. De l'autre côté de la Manche, le comique a pris une autre forme, celle du « nonsense », notamment dans les *Contes hiéroglyphiques* de Horace Walpole analysés ici par Jan Herman qui donne de brillants exemples de cette pratique de merveilleux comique. Par leur balancement constant entre présence et absence de sens, ces contes rappellent parfois certains passages de la première conteuse qui ait pratiqué un équilibre instable

entre « sense and nonsense », Marie-Catherine d'Aulnoy. Le troisième conte de Walpole, « Le Cornet à dés » se présente d'ailleurs comme « traduit de la traduction française de la comtesse [sic] d'Aulnoy ». Le destin de la première conteuse ne s'arrêtera pas là en Angleterre. Au siècle suivant, à l'ère victorienne, Anne Ritchie Thackeray, fille du célèbre romancier William Thackeray, auteur de la non moins célèbre *Vanity Fair*, réintroduira l'œuvre d'Aulnoy pour la mettre à une sauce « British », non plus celle du « nonsense » mais de l'Angleterre bourgeoise de l'époque.

- 47 En France, avant de se convertir et d'être en quelque sorte absorbé par le pathétique, le comique merveilleux a pris, dès le début du siècle, une autre voie qui ne boudera pas le plaisir trouvé dans le comique merveilleux : l'opéra-comique. Dans son article sur « Féerie à la Foire », Nathalie Rizzoni trace un tableau de ce comique merveilleux dont elle analyse les nombreux mécanismes et personnages. N. Rizzoni montre combien le comique reste ici de mise, au point de ne pas hésiter à aborder des thèmes tels que l'identité sexuelle sur un mode carrément grivois.
- 48 Le merveilleux comique, aujourd'hui, a pris d'autres formes et il montre la plasticité du conte de fées qui peut s'adapter à toutes les modes. On peut par exemple ainsi lire des contes satiriques, obscènes et comiques dans leur décalage par rapport au modèle classique, ou « politiquement corrects » (James Garner). Le succès de nouvelles versions filmiques et en dessin animé tels que *Shrek Un, Deux*, et puis *Trois*, ou encore *Nemo*, montre que, au fond, le merveilleux est resté populaire et que depuis son origine, orale, écrite, ensuite visuelle et filmique, le merveilleux, toujours, a été comique.

---

## NOTES

1. Sur le rire à l'Âge classique, voir Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, Paris, Champion, 2002 ; le numéro 32 de *Dix-Huitième Siècle* : « Le Rire » (2000), dans lequel Lise Andriès fait une synthèse de l'« État des recherches » en introduction ; Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'Âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence, 1995 et « Malheur à celle qui rit » d'Annie Rivara dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2000, n° 5, p. 1297-1310.
2. Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, Collombat, 1699, p. 74-75.
3. M. de Lescure, *Le Monde Enchanté, Choix de douze contes [...] Précédé d'une Histoire des fées et de la littérature féerique en France*, Paris, Firmin-Didot, 1883, p. II-III.
4. Voir dans ce numéro l'article de Jean-Paul Sermain « Dans quels sens *Les Mille et Une Nuits* et les féeries classiques sont-elles 'comiques' ».
5. Villiers, *Entretiens sur les contes de fée*, p. 104-106.
6. Carlos Fuentes, « "Don Quichotte", ou la vérité sauvée par le mensonge », *Le Monde*, dimanche 20/lundi 21 mai 2001, p. 14-15.
7. Carlos Fuentes, *idem*.
8. Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 37.
9. Marie-Jeanne Lhéritier, *Bigarrures ingénieuses, ou Recueil de diverses pièces galantes en prose et en vers*, Suivant la copie de Paris, chez Jean Guignard, 1696, p. 111-112.
10. Lhéritier, *Bigarrures ingénieuses*, p. 166-167.

11. Madame d'Aulnoy, *Contes des Fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, édition critique établie par Nadine Jasmin, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 426. [Cité désormais dans le texte CF, suivi de la page].
  12. *Le Rameau d'or*, dans Aulnoy, *Contes des Fées*, édition citée, p. 324.
  13. Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine*, dans *Romanciers libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, édition établie sous la direction de Patrick Wald-Lasowski, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2000, p. 633.
  14. Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine*, édition citée, p. 669.
  15. Voir Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, « Les Autels ».
- 

## RÉSUMÉS

Dans son chapitre introducteur, Jean Mainil analyse le merveilleux comique dès son origine. Pour des raisons historiques et critiques variées, le conte de fées de la première vague (1690-1715) a rarement été associé au comique, contrairement au conte parodique et licencieux des Lumières. Mainil montre comment le premier conte de fées est déjà inscrit dans le rire et la dérision : par la mise en scène de nombreux éclats de rire, la mise à distance comique de l'énonciation diégétique de contes ou encore la récupération du modèle cervantin pour souligner l'effet de mirage créé par le merveilleux.

The Fairy's Smile : The origins of the marvellously funny

In his introductory chapter, Jean Mainil analyses the origins of the « marvellous funny » side of the fairy tale. Contrary to the parodic and licentious fairy tale of the Enlightenment, the fairy tale of the first wave (1690-1715) has rarely been associated with irony and laughter. Mainil analyses the various ways in which the first fairy tale is indeed already inscribed in laughter and in an ironic distance based on humour : the representation of many laughing characters, the ironic distance towards the creation and performance of fairy tales, and the use of a quixotic effect to underline the dangerous, but funny, effects of the fairy tale on its whimsical amateurs.

## AUTEUR

**JEAN MAINIL**

Haute École en Hainaut (Belgique)