

OÙ L'ON VOIT CES DAMES ALLER AUX CHAMPS ET LE CONTE S'ÉCRIRE

L'oralité populaire
mise en écriture par les
lettrés du XVIII^e siècle



par *Élisabeth Lemirre*

Étrange et fascinant objet que le Cabinet des fées, immense recueil de « textes de merveilles », publié à la fin du XVIII^e siècle, qui rassemble les contes écrits par des auteurs aristocrates et lettrés inspirés par les récits populaires. Élisabeth Lemirre analyse le style, les motifs et le sens de cette écriture mondaine aux saveurs entremêlées.

Dans les temps très anciens, des hommes qu'on discerne à peine autour d'un feu installent des dieux de vent et des femmes jardins en se racontant l'histoire de leurs naissances, de leurs prouesses et parfois de leurs morts. Car il arrive aussi aux dieux et aux femmes de mourir, qu'ils soient de vent ou qu'elles soient de jardin. C'est en effet toujours dans les ténèbres que les dieux et les femmes viennent se murmurer parmi les hommes. Laissées là, au bord du cœur, ces histoires se retrouvent un beau jour, prises dans la lumière d'un matin. Et alors les hommes ne savent plus de quelle mémoire, ni de quel temps incertain est née cette tribu fabuleuse, et pourtant familière. Des dieux,

des déesses, des héros, parfois des humains et même des bêtes, pullulent et s'entremêlent pour tisser les histoires qui fourniront les raisons au monde. C'est ainsi que les mythes racontent comment le jour se sépara de la nuit, comment le soleil fut volé par un corbeau, comment, le paradis perdu, la mort s'infiltra dans la création ou, enfin, pourquoi il faut choisir une femme ni trop proche ni trop lointaine. C'est de la même façon que les contes reviennent hanter nos chemins d'enfance, survivants des mythes perdus, là où le monde se termine par une palissade de rondins. Qui d'entre nous ne se souvient d'avoir semé quelques cailloux blancs sur le chemin de sa nuit, ou d'avoir serré au fond

d'une boîte la plume sans pareille d'un oiseau bleu ?

Si les mères l'Oie et les veillées sont maintenant des histoires du temps passé, les contes et les fables sont encore là, au bord du cœur. N'entendit-on pas tout récemment qu'une princesse, la plus belle du monde, rejetée par un prince trop volage qui ne l'avait jamais aimée, avait trouvé dans sa mort une royauté plus fabuleuse que celle qu'une belle-mère rigide et sa cour vieillissante lui avaient déniée ? La télévision et tous les supports médiatiques viennent installer un nouvel espace où continuent à se produire et à se dire les mythes de notre temps et les contes pour notre âge. Tant il est vrai que les hommes se nourrissent d'abord d'imaginaire et meurent de ne pouvoir rêver.

1690 : Le Roi-Soleil règne sur une cour que des codes souverains régissent et dont les plaisirs des îles enchantées ont été eux-mêmes soumis à une étiquette rigoureuse. Malherbe, dans cette autre cour qu'est la langue, a fixé les usages et instauré la souveraineté du vraisemblable. Cependant plus de la moitié des sujets de ce roi ignorent tout à la fois le français, l'usage de la lecture et la pratique de l'écriture. Ce qu'ils savent : leur *pater* et leur *ave* ; ce qu'ils connaissent : le profil de leur roi au revers de quelques doublons et les visages de leurs saints patrons aux vitraux de leur paroisse ; ce qui leur revient, au bout de la langue, comme la pluie et le soleil au bout du champ : des histoires, celle d'un homme à la barbe bleue qui égorgeait ses femmes au fond d'une chambre secrète ou celle encore de la fillette au bonnet rouge qui ne savait quel chemin prendre, celui des épingles ou celui des aiguilles. Ces histoires, ils les tiennent de la bouche d'une mère-grand ou d'un conteur qui les avaient entendues un soir de moisson ou qui les avaient lues dans un petit livre bleu avant de les redire, à leur façon, toujours semblable et toujours diffé-

rente ; car à se répéter, on le sait, les histoires se retissent à la couleur du temps.

1690 : Mme d'Aulnoy publie *L'île de la Félicité*, le premier conte emprunté à l'oralité où l'on voit un prince russe s'en aller au pays où l'on ne meurt pas.

1697 : Perrault fait éditer ses *Histoires du temps passé* avec des moralités et Mme d'Aulnoy ses *Contes de fées*. Et pendant près d'un siècle les livres de contes venus des campagnes, des ballots des colporteurs et de tous les orientes qui ont échoué à Venise ou à Marseille ne cessent d'être publiés.

Une forme - le conte - aussi vieille que les simples des jardins avec lesquelles les hommes se soignent selon d'antiques recettes, naît à la littérature et, tout en même temps, l'écriture prend brutalement le pas sur l'oralité : la voix se tait et la page s'ouvre ; furtivement le conte s'installe dans la durée du livre.

Des poètes, des écrivains spécialisés depuis plusieurs siècles dans des formes savantes - la nouvelle, le roman, l'épopée, le sonnet - décident qu'il est dans leur pouvoir et qu'il est de leur devoir d'actualiser en la fixant définitivement une forme simple, celle des histoires de leur nourrice, comme ils ont actualisé depuis longtemps les formes savantes venues des lettres antiques. Ils soupçonnent aussi qu'ils y gagneront au change. Ils s'emparent donc du conte, matière sinieuse et ondoiyante comme truite au torrent et l'apprennent en une figure solide, particulière, unique. Et ce faisant ils passent d'une langue mobile, verdoyante, qui se réalise dans le geste verbal, à une langue, elle aussi, solide, particulière et unique. À la multiplicité des gestes verbaux se substitue une exécution définitive, plombée au marbre de la page.

Nous verrons que le conte répugne à cette fixation et qu'il s'échappe toujours pour retourner au torrent, à l'eau vive de la parole, qui est son berceau et son vivier.



« L'Oiseau bleu », ill. Bertall, in *Contes des fées*, Garnier

Cela durera jusqu'en 1789. Après quoi, rien ne sera plus comme avant. Un autre conte surgira des brumes de l'opium et du carreau étoilé des mansardes : ce sera l'heure du conte fantastique, lu bien plus qu'il ne sera jamais dit. Comme s'il pressentait qu'une société avant de disparaître éprouvait la nécessité de laisser des marques de son imaginaire, c'est précisément avant la Révolution, entre 1785 et 1788, que le chevalier de Mayer publie une collection de récits merveilleux (41 volumes in-8°) : *Le Cabinet des fées*.

Une société tout entière se penche sur son passé et s'émerveille... Elle s'émerveille de ce temps où tout au fond de la forêt, il y avait un château de cristal dont la porte était d'or et où le boudin parfois se pendait au bout du nez des bûcheronnes. Claude Perrault, le frère de Charles, collecte une version de « Mélusine », lors d'un voyage à Bordeaux et en parle à son frère. Une lettre

de Mme de Sévigné datée de 1656 et adressée à Mlle de Montpensier rapporte l'histoire de la cane de Montfort qui fut autrefois demoiselle et qui, chaque année, sort de l'étang pour s'en venir avec ses canetons suivre l'office de la sainte messe. Une autre lettre de la Marquise, d'août 1677, rapporte à Mme de Coulanges comment ces dames de la cour s'amusaient follement à « mitonner » des histoires à dormir assises sur des chaises d'or¹. Deux siècles plus tard, ce sera avec le même plaisir que Flaubert découvrira les contes de Perrault et d'Aulnoy et écrira : « J'ai lu "L'Oiseau bleu". Comme c'est joli ! Quel dommage qu'on ne puisse empoigner tout cela ! Ce serait plus amusant à écrire que les discours du pharmacien. »

Les sources de Perrault, de Mme d'Aulnoy, de Mlle Lhéritier, et de tous ces conteurs issus de l'aristocratie provinciale, précisément ceux des contes du *Cabinet des fées*,

proviennent, si l'on en croit l'auteur de « Peau d'Âne », de l'écoute des histoires d'un « nombre infini de Pères, de Mères, de Grands-Mères, de gouvernantes et de Grand'Amies qui, depuis peut-être plus de mille ans, y ont ajouté en enchérissant toujours les uns sur les autres beaucoup d'agréables circonstances. » Ils écoutent et retranscrivent sur de petits cahiers qu'ils s'échangent ces fables qui courent les campagnes, les offices et les chambres où des nourrices bercent de lait et de mots leurs enfants.

Raymonde Robert recense quarante contes-types repris par les écrivains du XVII^e et du XVIII^e siècle parmi ceux qui sont analysés par le folkloriste Delarue pour le domaine français. L'étude des sources des deux conteurs qui ont eu le plus volontiers recours à la parole folklorique révèle que Perrault use de six contes-types, tandis que Mme d'Aulnoy en reprend plus de seize. L'approche savante des sources peut être directe : c'est le cas du « Petit Chaperon Rouge » ou du « Chat Botté ». Perrault aime les longues promenades à travers les champs de Viry-Châtillon et séjourne volontiers dans la maison champenoise de l'un de ses beaux-frères. Veuf très tôt, il confie ses enfants, comme beaucoup de fils de nobles, à des nourrices, à ces mies à la quenouille qui, comme le montre le frontispice de l'édition originale des *Contes de ma Mère l'Oye*, filent, le soir à la lueur des braises et d'une chandelle, la laine des moutons et des fables ; les pages du cahier d'écolier de son fils, Pierre Darmancour, livrent sans doute l'écho de leurs voix. Mme d'Aulnoy, elle, dut entendre la version de « L'Ogre » qui se dit dans le pays de Redon, tout proche de Barneville, fief de sa famille. Cette récupération du folkore a pu aussi se faire au hasard de livres véhiculant eux-mêmes une tradition orale : « Le Prince Marcassin » de Mme d'Aulnoy s'inspire très vraisemblablement



Frontispice des *Contes de ma Mère l'Oye*,
in *Contes de Perrault* fac-similé de l'édition originale de
1695-1697, Slatkine Reprints

d'une des *Nuits facétieuses* de Straparole et la « Cendrillon » de Perrault doit quelques-uns de ses traits à la « Gatta Cenerentola » de Basile, qui figure, en 1636, dans le *Pentamerone*. Il arrive aussi que, sournoisement, certains auteurs du *Cabinet des fées*, se refusent à avouer cette source populaire d'inspiration : Mlle de la Force prétend bien haut avoir inventé l'histoire de cette femme qui dut donner sa fille aux fées pour leur avoir volé du persil alors qu'elle l'attendait ; Or Basile en donne déjà une version et le motif des tresses de la belle qu'elle dénoue à la fenêtre de sa tour pour que son amant y grimpe et la rejoigne se trouve dans le *Livre*

des rois du poète persan du X^e siècle, Ferdoussi. Parfois, tout bonnement, ces mondains prétendront qu'ils tirent leurs fables des fées elles-mêmes.

Ce serait donc toujours la même histoire... Chaque époque, parvenue à sa maturité, se retournerait sur son passé et peut-être au-delà, pour puiser dans la mémoire du monde des fragments fabuleux qu'elle façonnerait au goût du jour pour qu'ils témoignent - un moment - de son histoire ; et puis ces fragments tirés de la nuit retourneraient à la nuit, car il est de l'ordre de l'humain de ne faire que passer. Ainsi procède le conteur, puisant dans le trésor d'une mémoire collective, la fine fleur dont il pétrira un récit qu'il fera sien, qu'il mûrira en le gardant au bord du cœur jusqu'à ce qu'il lui vienne un jour « bien en bouche ». Alors il pourra enfin dire la venue au monde et le retour de ce qui fut. C'est ce que pratiquent les auteurs du *Cabinet des fées*.

Saisissant la matière orale, ignorée par l'imprimerie officielle mais familière à la part d'enfance que tout lettré embarque avec lui, ils l'enchâssent dans des structures narratives, reconnues et codées. Il y a donc manipulation et appropriation, car un conte, qu'il soit oral ou littéraire est inséparable de la communauté qui le produit et dans laquelle il s'inscrit.

Issus de l'aristocratie provinciale, des hommes, des femmes parfois liés à la préciosité écrivent et publient des contes ; ils publient pour la Cour et ceux qui gravitent autour d'elle, pour les salons où l'on occupe mille et une nuits à se désennuyer des peines des jours où l'on a joué aux bergers sur les pelouses de Trianon.

L'appropriation passe d'abord par l'élimination de tous les éléments qui décèlent une origine populaire. Ces récits ne sont pas destinés à être entendus tandis que l'on tresse des paniers ou que, le cochon abattu, on

mitonne ses rognons dans une sauce au sang. Ils seront lus au boudoir ou sous les feux d'un lustre de Bohême. C'est en aristocrates que ces lettrés traitent une culture qui vient du peuple et donc ils la retraitent. Il faut aux deux sœurs du conte « Les Fées » épouiller la tête de la vierge avant de cracher ducats sonnants et trébuchants ; Perrault éliminera avec soin ce détail, comme il éliminera le dépeçage rituel de la grand-mère du Chaperon Rouge. Et s'il affuble Cendrillon du qualificatif de « cucendron » il a soin d'en faire par l'italique une citation. Quand il faut prendre femme, le garçon éconduit par les filles de son village épouse la première grenouille qui sort du « patouillas » tandis que le cadet de Mme d'Aulnoy s'éprend d'une chatte de luxe aussi blanche que nacre et qui repose au fond d'un palais doré sur des coussins de taffetas.

Héros et héroïnes sont des aristocrates et, lorsque Mme d'Aulnoy s'inspire du « Petit Poucet », son conte, « Finette Cendron », ne commence point dans une pauvre hutte de bûcheron mais chez un roi et une reine « qui avaient mal fait leurs affaires ». Jamais il ne sera question de perdre les trois fillettes parce qu'il n'y a plus rien à leur donner à manger - hantise qui ne cessera de peser sur les fermes d'avant la Révolution - mais tout simplement parce qu'elles veulent faire les demoiselles et avoir tous les habits dont elles ont envie. Le préjugé nobiliaire ne manque pas même d'atteindre les fées. Ainsi, Mme de Murat ne cache pas son mépris pour celles qui traversent les récits populaires : « Leurs occupations étaient basses, écrit-elle, et puériles. Elles étaient presque toujours laides, mal vêtues et mal logées.² » Rurales donc, les fées appartenaient toutes à la gent de la forêt, des prés et des buissons, plus habiles à tailler un fagot et à mûrir des fromages qu'à mélanger poudres et sortilèges. Les siennes seront étincelantes, habillées d'argent et de

pierres précieuses ; telles des reines-soleils, elles habiteront des palais enchantés.

Désinvoltes ou sûrs d'être maîtres des outils intellectuels de référence, ces auteurs manipulent la matière orale en toute liberté et, ce faisant, obéissent à leur insu à cette loi du conte qui veut que celui-ci ait tendance à s'agglutiner avec des récits voisins. Dans le fonds folklorique, Perrault et ses amies puisent donc des motifs merveilleux au gré de leur humeur, sans se préoccuper de ce qui - pour la belle ordonnance des classifications - constitue la spécificité du conte : le déroulement de ses fonctions, le rôle des actants, l'épuisement des épreuves. Insoucians, ils ne mesurent pas que ces contes ont une structure si rigide que celle-ci permettra à ceux qui - après les Grimm - chercheront à dégager l'archétype qui fonde tel ou tel récit, de retrouver cette même structure à travers le foisonnement des péripéties mondaines et amoureuses sous lesquelles ils l'ont enfouie. On verra curieusement leurs versions retourner à l'oralité, débarrassées de leurs oripeaux de falbalas et de clinquants mais épargnant avec soin les détails populaires dont ils les avaient encanaillées ; ainsi dans la version nivernaise de « La Chatte Blanche », la femme Grenouille s'en ira claudiquant et coassant derrière une voiture qu'elle a préparée pour son époux faite d'une citrouille tirée par quatre rats et conduite par un lézard.

C'est ainsi que « Finette Cendron », de Mme d'Aulnoy, mêle des motifs du conte « Les Fées », de « La Cendrouse » et du « Petit Poucet ». Le titre que choisit la conteuse est significatif : « Cendron » renvoie à la fille des cendres, tandis que « Finette » renvoie à ces contes populaires qui célèbrent des cadets « doués » d'une vue perçante ou, comme ici, d'une ouïe particulièrement fine. « La Chatte blanche » de cette même conteuse reprend le conte-type 402, celui du garçon qui a pour fiancée une souris ou une grenouille seule capable de lui



« La Biche au bois », in *Contes des fées*, Garnier

procurer l'animal et le fil merveilleux, prix à payer pour gagner un royaume ; mais, pour justifier la métamorphose de la princesse en chatte, il se tisse ensuite au conte-type 310, l'histoire de Persinette aux longues tresses vendue aux fées pour un péché de gourmandise.

Cette désinvolture apparente à l'égard de l'archétype qu'on nomme plus précisément le conte-type est encore aggravée par l'abus que les mondains font de la merveille. Chacun d'entre eux porte en secret la nostalgie des feux de Versailles où il rêva d'être présenté au roi, le temps d'un bal. Les récits du *Cabinet des fées* brillent de tous les sortilèges et les enchantements du monde. En fait, ils finissent par installer un véritable bazar de la féerie. Seul, Perrault évitera cette quincaillerie ou du moins la traitera avec une ironie toute proche des menteries, car il sait bien que nulle fille, jamais, ne s'en fut au bal chaussée de verre.

Quand Mme d'Aulnoy doit, pour sa « Chatte blanche » traiter de l'épreuve du fil, que les versions populaires exigent le plus fin du monde et capable de faire trois fois le tour du château du vieux roi, elle le change en toile de féerie qu'elle décrit ainsi : « une pièce de quatre cents aunes, si merveilleuse, que tous les oiseaux, les animaux et les poissons y étaient peints avec les arbres, les fruits et les plantes de la terre, les rochers, les raretés et les coquillages de la mer, le soleil, la lune, les étoiles, les astres et les planètes des cieux ; il y avait encore le portrait des rois et autres souverains qui régnaient pour lors dans le monde ; celui de leurs femmes, de leurs maîtresses, de leurs enfants et de tous leurs sujets, sans que le plus petit polisson y fût oublié. » Pareillement, à l'économie austère du conte populaire qui se contente pour décrire la demeure de l'épouse-animal de dire que « c'était un beau château isolé où personne ne pénétrait », la conteuse oppose le luxe inouï du palais de la « miaularde majesté » : « Poussé vers une grande porte de corail qui s'ouvrit dès qu'il s'en fut approché, il entra dans un salon de nacre de perle et ensuite dans plusieurs chambres ornées différemment, et si riches par les peintures et les pierreries, qu'il en était comme enchanté. »

Si les motifs sont repris et utilisés pour leur côté spectaculaire, ils sont aussi traités à l'évidence comme des repères entendus, ceux d'un certain art de vivre. Ces volutes, que les lettrés enlacent sur les parois du conte et qu'ils trament à leurs mots, sont les pendants de celles qui se déploient sur les murs de leurs palais baroques. La merveille n'est plus, comme dans la matière populaire, l'au-delà du miroir, le rêve d'un rubis qui n'est qu'une goutte de sang sur la blancheur de la neige ; elle est le reflet des palais de ces aristocrates qui l'installent en abyme dans leurs récits.

Un conte du *Cabinet des fées* illustre bien la façon dont ces nouveaux conteurs usent des

repères de la classe à laquelle ils appartiennent et pour laquelle ils écrivent ; « Le Prince Perinet ou l'origine des pagodes » raconte la métamorphose en pot à thé d'un prince qu'un génie malfaisant abandonne dans une île toute bleue, appelée l'Île des porcelaines. Là il se retrouve au milieu d'une cour de tasses et de pots qui sont autant de malheureux princes et princesses que l'enchanteur retient captifs. L'embarquement pour l'imaginaire n'a rien d'étrange, puisque chaque demeure princière possède un cabinet de porcelaine où les propriétaires collectionnent à grands frais pots à thé et bols précieux venus des Indes et de la Chine lointaine qui n'attendent que la nuit pour s'éveiller et descendre des consoles pour danser quelque pavanne.

Les mondains opèrent enfin dans les fonctions du conte de singuliers déplacements et, en particulier, dans celle que Propp désigne comme le mariage de la princesse. Cette fonction qui clôture de nombreux contes populaires, non seulement ferme obligatoirement le récit dans le conte littéraire, mais - de plus - annexe et réorganise autour d'elle tout le développement narratif : la même intrigue préside en effet à la plupart des textes du *Cabinet des fées* : un prince aime une princesse ; leur amour se verra contrarié par de multiples épreuves avant que le chaos du cœur et de l'imaginaire ne se calme, en se fixant, sur un tranquille paysage où héros et héroïnes s'occuperont - sereinement - à gouverner et à assurer leur descendance. C'est que le conte de fées, réécrit par les mondains, s'aligne sur la trame romanesque qui fut celle de ces innombrables nouvelles sentimentales que connut le XVII^e siècle, bâtards tardifs et parfois malvenus de *L'Astrée* ou de *La Princesse de Clèves*. L'alliance de ces deux modèles donne naissance à un récit alenti qui tient plus parfois du roman d'apprentissage d'un cœur que du récit d'un

rite de passage. Leurs héroïnes sont des mondaines livrées à la confusion des sentiments et non des enfants perdues. La quête qui, dans la matière folklorique, est la recherche passionnée de l'eau qui danse, du merle qui rajeunit, ou simplement de la peur qui vous fait devenir homme, ne concerne plus - dans la leçon savante - que la conquête du même. Comme l'a remarqué Raymonde Robert, cette annexion d'une fonction transforme tout le schéma narratif et entraîne une modification radicale de l'agresseur. La tradition folklorique avait généralisé un personnage nécessairement laid et mû par le banal ressort de la jalousie. Le type connaît, dans les versions lettrées, une mutation profonde : il devient une figure figée par le désir de posséder un corps. Sa laideur prend alors un tout autre sens dans le surgissement d'une sexualité monstrueuse, hors de la normalité. Car il n'est pas anodin que tant de contes littéraires reprennent le conte-type 425 - la recherche de l'époux disparu - qui leur permet une exacerbation de la monstruosité de ce personnage. Dans les versions populaires, l'animalité était simple : ours, chien, porc ou loup sont les figures d'emprunt qu'adopte l'éphémère métamorphose. Dans les versions des lettrés, il ne s'agit plus que de monstres, moitié femme-moitié baleine, de dragon aux ailes verdâtres, d'écrevisse ou de nain jaune. Le lettré, formé par une culture classique, fabrique des chimères. Il faut la subtilité de Perrault pour suggérer que la bête aux oreilles velues et aux grandes dents n'est qu'une image, et que le méchant loup « d'humeur accorte, sans bruit, sans fiel et sans courroux », est plus fréquent dans les ruelles du réel qu'au bois du conte. L'appropriation et la manipulation du conte oral aboutissent ainsi à une leçon savante dont la spécificité est d'être une production de classe : récit métissé qui tient de la matière orale des noyaux durs, insubmersibles, qui ressurgiront quoi qu'il advienne

de la leçon, et qui garde du roman sentimental des tics, des dialogues de bravoure amoureuse qui sombreront dans l'oubli et qui feront dire de ces fables précieuses qu'elles sentaient un peu trop la poudre d'iris. Et pourtant il est injuste de condamner ces égarements du cœur dont on a volontiers expliqué la fréquence dans les récits mondains par les amours malheureuses que connurent la plupart des conteuses du *Cabinet des fées*. Mme de Villeneuve, lorsqu'à son tour elle s'attaque au récit de la quête de l'époux disparu, s'égare bien évidemment au labyrinthe du cœur mais, ce faisant, elle imagine ces retrouvailles du songe dont Georges Du Maurier se souviendra bien longtemps après quand il écrira *Peter Ibbetson*. Chaque nuit en effet, la Belle, le temps d'un rêve, rejoint un Bel inconnu au bord d'un canal avec lequel elle échange d'éternels serments et qui s'avérera être la Bête désenchantée. Jamais peut-être, la merveille n'a battu au plus près du temps du conte, celui où songe et réel se perdent dans la brume bleue du soir.

Qu'ont-elles donc fait, ces dames, quand elles s'en furent aux champs ? puisque telle est la question que l'on peut se poser en considérant ces récits qu'on ne lit plus aujourd'hui.

Elles ont monté une chaîne dont elles ont choisi les fils dans un répertoire connu de longue date et l'ont tramée avec leurs rêves, leurs bonheurs, leurs chagrins, leurs nostalgies et leurs envies, leurs mots, qui étaient ceux qu'entendaient leurs pairs qui devaient lire leurs fables. D'un schéma narratif rigide, elles ont fait « leur » conte qui, à son tour, devait retourner à « la longue durée » du récit ou de l'oubli. Qu'il soit anonyme ou qu'il se nomme Perrault, paysan ou vannier, marquise ou gouvernante, matelot ou grand de la terre, la démarche du conteur finalement est la même, comme si la mécanique du conte ruinait toute hiérarchie et tout ordre, pour n'assurer que le triomphe de la libre combinaison.



Frontispice du *Nouveau Cabinet des fées*, Tome 1,
Slatkine Reprints

C'est à sauver de l'oubli ces récits que va s'employer le chevalier de Mayer. Entre 1785 et 1788, il publie 41 volumes auxquels il donne ce nom un peu étrange de « Cabinet des fées ».

À quoi correspond un tel projet éditorial qui rassemble des textes de Perrault et de Mme Murat, de Mme d'Aulnoy et de Mlle Lhéritier, du chevalier de Mailly et de Rousseau, de Pétils de la Croix et de Galland, de Mlle de Lubert et de bien d'autres encore, et où se mêlent sans ordre apparent contes de fées et contes merveilleux, contes indiens et arabes, contes tures et chinois ? Le titre même que donne à sa collection le chevalier de Mayer est de toute évidence un indice : titre de nuit et de merveille, *Le Cabinet des fées* renvoie à l'image du Cabinet de curiosité, ce lieu où s'assemblent en désordre toutes les bizarre-

ries de la terre, ces fragments de mondes perdus et retrouvés. C'est bien à une telle nostalgie qu'il faut rattacher les avertissements qu'à plusieurs reprises l'éditeur prodigue dans ses notices. Conscient qu'en 1785 on n'écrit plus de contes de fées, de Mayer décide de sauver de l'oubli ces récits de merveille qu'il est de plus en plus difficile de se procurer. Certes, le colportage en diffuse encore, au hasard de ses petits livres bleus, mais le texte en est souvent altéré parce que toujours volontairement simplifié. Agissant ainsi, le chevalier précède de vingt ans la première collecte des contes allemands par les frères Grimm.

En fait, la publication des 41 volumes du *Cabinet des fées* s'inscrit dans une entreprise de librairie beaucoup plus vaste qui avait vu le jour en 1775, avec la publication de la *Bibliothèque Universelle des Romans*. Et lorsque paraissent, en 1787, les *Voyages imaginaires*, songes et visions, romans cabalistiques, c'est tout un corpus de l'utopie qui s'offre à des lecteurs à propos desquels Leibniz quelques années plus tard pourra dire : « C'est un malheur des hommes de se dégoûter enfin de la raison même et de s'ennuyer de la lumière. Les chimères commencent à revenir et plaisent parce qu'elles ont quelque chose de merveilleux. [...] on s'est lassé des romans raisonnables [...] et on est revenu depuis quelque temps aux contes de fées. » Cette visée témoigne aussi du goût très vif qu'éprouve le XVIII^e siècle finissant pour les bibliothèques toutes faites et les acquisitions progressives de vastes compilations. Est-ce pour accroître le côté délicieusement sulfureux et interdit de l'utopie que de Mayer les livre au public en leur donnant pour lieu d'impression Amsterdam ou Genève ?

Pourquoi un tel monde s'est-il penché sur la matière populaire ? On a tenté de multiples réponses. Starobinski a voulu y voir une sorte de laisser-passer pour une classe qu'enserrent de toutes parts les cordes de la

bienséance. La parole fabuleuse serait un lieu qui s'offre, pour un inavouable assouvissement de tout ce qu'un code trop rigide interdisait de dire et à plus forte raison d'écrire et l'emprunt au folklore jouerait alors un rôle de « blanchiment », le blanchiment de l'indicible, de l'intolérable désir. D'aucuns ont prétendu que ces lettrés s'amusaient au conte comme d'autres qui, le temps d'une folle nuit, en habits de laquais servent leurs domestiques qu'ils ont parés en maîtres. On pourrait dire aussi que la version orale est une somme de signes vides. N'assertant rien, - ou, pour le dire savamment, renvoyant à un signifié perdu dans la nuit de l'oubli - ces signes ne sont pas soumis à la condition de vérité et échappent par là même à toute dénégation. Et cela parce qu'ils proviennent - pensent les auteurs du *Cabinet des fées* - d'une classe sans culture, sans lumière, ne sachant ni lire ni écrire, qui ne peut donc référer à une mémoire savante. Le conte mondain, en éprouvant l'impérieuse nécessité d'habiller ses « dits » des luxes, de l'ironie et des fards de son propre univers, les recharge en sens et, ainsi, il entend faire œuvre de culture : comme Perrault qui, dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, avançait l'idée que les poèmes homériques pourraient bien n'être, en définitive, que l'élaboration savante de contes de nourrices.

C'est cette forme que de Mayer annexe, présentant très probablement que, malgré la tentative des mondains de fixer dans l'écrit cette matière de « fantaisie rêveuse », la nature du conte était au-delà de l'écriture et qu'elle ne pouvait vivre que fortifiée par la parole qui la nourrit et la transforme.

L'avenir va confirmer cette intuition. L'oubli recouvrira de son silence bien des textes du *Cabinet des fées* : « Parés, brodés, habillés du langage des petits romans - pour reprendre les mots de Pourrat - les contes ne sont plus ce qu'ils étaient, et ils n'ont pu devenir autre chose : ils ne sont rien⁴. » À

quelques exceptions près cependant : car des noms vont demeurer vivants et retourner au peuple. Ces noms sont ceux de Mlle Lhéritier, de Perrault, de Mme d'Aulnoy qui fourniront une matière abondante à l'oralité, celle-ci étant consciente de l'efficacité de récits dans lesquels elle reconnaît des images et des références familières. Pourquoi ces noms ? Parce qu'ils ont tous trois écrits dans une langue claire, et qu'ils ont réussi une collaboration savante entre l'art écrit et l'art oral. C'est ainsi que la postérité retiendra la version de « La Belle et la bête » de Mme Leprince de Beaumont, laissant à l'oubli le très beau texte de Mme de Villeneuve qui, la première, consigna l'histoire de la jeune fille qui pour une rose dut épouser un prince changé en bête.

La Bibliothèque Bleue, en reprenant les textes de quelques auteurs édités par de Mayer, va - à son tour - s'approprier la matière savante en la manipulant comme « à rebours ». Comprendons par là qu'elle lui ôtera ce fard par lequel les mondains l'avaient marquée de leur chiffre. Les motifs ornementaux vont se dénouer, la scène baroque se vider, les péripéties amoureuses s'évanouir. Toutes les transformations iront dans le sens d'une extrême simplification dont la conséquence la plus évidemment perceptible est une altération sémantique : les termes désuets, ou ceux qui relevaient d'un vocabulaire de classe seront remplacés par des expressions plus modernes, toujours plus simples. Les passages obscurs - parce que trop elliptiques - seront flanqués de propositions relatives qui les expliqueront. Il y a toujours dans l'édition du colportage le souci d'une immédiate intelligibilité du texte. Cette liberté vis-à-vis de l'écrit savant peut s'entendre comme la preuve que Perrault et d'Aulnoy ne sont plus perçus comme des auteurs auxquels appartient de droit un texte, mais comme des transcripteurs de leçons orales, les maillons en somme d'une chaîne traditionnelle. Ils défroquent de la

condition d'auteur pour celle de conteur et leur leçon quitte le statut de récit unique pour pénétrer dans celui du recueil ; recueil qui, comme l'écrit Pierre Péju dans *L'Archipel du conte*, « considère le monde comme une collection de récits qui ne valent et [ne] fonctionnent que dans le cadre de relations et d'échanges incessants. »⁵ Ils retourneront ainsi à l'anonymat : on ne saura plus qu'une femme qui se nommait la baronne d'Aulnoy avait entendu probablement un jour le conte de « La Fiancée blanche et de la fiancée noire » et avait alors imaginé l'histoire de la biche qui chaque nuit se débichonnait au fond de la forêt pour revêtir les robes de pierreries qu'elle portait du temps qu'elle était fille et qu'aucun rayon de lumière ne devait l'atteindre. Mais on se souviendra de la biche au bois, de l'oiseau bleu, couleur du temps, et de la fille aux cheveux d'or qui, aujourd'hui encore, errent au bord de notre enfance.

Comment considérer aujourd'hui *Le Cabinet des fées* ?

Il est une mémoire de ces histoires d'ombre et de merveille qui se disent depuis que les hommes ont tenté de croire que l'impossible était possible. Comme les Arabes, peuple de l'errance, ont consigné dans de précieuses compilations ce qu'ils savaient sur les animaux, sur la configuration des terres et des étoiles, et cela parce qu'ils savaient, comme Schéhérazade, que la parole vive peut sauver de la mort, de Mayer a tenté de sauver un certain nombre de textes : avait-il l'intuition que cette littérature passerait ainsi que passe un air, ou une mode ? Toujours est-il qu'il fixe, à travers la leçon savante des mondains, un savoir qui remontait à l'émergence de la littérature romane, celle qui popularisa à travers les dits des troubadours et les chansons de geste les lances qui saignent, les filtres d'amour et les corps des fées plus clairs que

l'eau d'un lac au matin. Il est aussi la mémoire d'un moment, qui ne sera jamais plus, celui de la rencontre de deux mondes - la Cour et le peuple - avant que la Révolution de 1789 installe d'autres règles après avoir ruiné l'ordre aristocratique et éteint pour longtemps le soleil royal.

Toujours est-il que *Le Cabinet des fées*, aussi bien dans les contes qu'il retient que dans l'assemblage qu'il en fait, offre un texte fascinant, figure de l'étonnante disparate du monde et champ d'expérimentation de l'altérité qu'est l'oralité. Curieusement, d'ailleurs son maître d'œuvre a peut-être à son insu, procédé comme ceux dont il a voulu garder la mémoire : ajustant les récits bout à bout, il a opéré un étrange déplacement du sens. Soucieux de moralisme, il a en effet privilégié les versions les plus édifiantes, choisissant par exemple d'omettre la préface du conte d'« Acajou et Zirphile », où son auteur tournant en dérision la féerie et ses mécanismes ruine le montage fabuleux. Il installe ainsi un immense récit, plus édifiant encore que les récits qui le constituent. Comme si les contes, domaine de la métamorphose, s'engendraient aussitôt qu'ils se disent, qu'ils s'écrivent, qu'ils se répondent les uns aux autres, dans une forme à jamais différente et fuyante.

Le Cabinet des fées préfigurerait alors la toute moderne et relative notion d'auteur telle qu'elle se pose aujourd'hui où de nouveaux chemins s'ouvrent aux livres. Qu'en est-il en effet, quand s'allument nos écrans, de l'œuvre ? Celle-ci est-elle à jamais et définitivement achevée ? N'est-elle point sans cesse recommencée par celui qui la saisit au hasard de quelque zapping dans un réseau où il a abordé ? Tel l'ouvrage de Pénélope défait et retissé à chaque retour de la nuit puis du jour, le récit s'offre vulnérable, dénoué, largement ouvert aux tisserands anonymes qui, font et défont l'immense toile du réseau informatique. Qui

d'entre nous, tombant sur quelque conte de cet ailleurs qu'est un site sur le Web ne sera pas tenté de le réordonner à son gré, jouant à couper / coller dans la matière souple qu'est le récit, mais forcé, comme malgré lui, de respecter une couture dure où d'autres reconnaîtront une très vieille histoire ?

Alors pourquoi republier, relire ces histoires que se racontaient quelques mondains ennuyés ? C'est aux conteurs d'aujourd'hui de répondre. Peuvent-ils encore faire leur miel de ces textes, fanés

sans doute, mais prêts à reverdoier à la première averse ?

Écouter à nouveau ces voix du passé, c'était justifier cette intuition qui prétend que le conte va de par le monde, comme coquillage ou verroterie, s'échangeant de bouche à oreille, passant de poche en poche, de feuille en feuille, monnaie usée d'avoir roulé depuis si longtemps mais qui seule a cours pour nous ouvrir les portes du rêve, sans lequel, on le sait bien, nous manquons de mourir. ■

Notes

1. Mme de Sévigné, *Correspondance*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 516 : « Mme de Coulanges [...] voulut bien nous faire des contes avec quoi l'on amuse les dames de Versailles ; cela s'appelle les *mitonner**. Elle nous *mitonna* donc, et nous parla d'une île verte, où l'on élevait une princesse plus belle que le jour ; c'étaient les fées qui soufflaient sur elle à tout moment. Le prince des Délices était son amant. Ils arrivèrent tous deux dans une boule de cristal, alors qu'on y pensait le moins. Ce fut un spectacle admirable. Chacun regardait en l'air, et chantait sans doute : *Allons, allons, accourons tous, Cybèle va descendre* **. Ce conte dure une bonne heure. Je vous en épargne beaucoup, en considération de ce que j'ai su que cette île verte est dans l'Océan ; vous n'êtes point obligée de savoir exactement ce qui s'y passe. Si c'eût été dans la Méditerranée, je vous aurais tout dit, comme une découverte que M. de Grignan eût été bien aise d'apprendre. »

* « Mitonner se dit figurément en morale pour dire caresser, choyer une personne, la traiter favorablement pour gagner ou pour conserver ses bonnes grâces » (*Dictionnaire de Furetière*).

** Refrain de l'*Atys* de Quinault (acte I, scène III).

2. Mme de Murat, « Épitre aux fées modernes », préface aux *Histoires sublimes et allégoriques*, citée par Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 401.

3. *Cinquième écrit de M. Leibniz en réponse à la quatrième réplique de M. Clarke*, cité par Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968, coll. Tel, p. 462.

4. Henri Pourrat, « Le Trésor des contes », *Les Fées*, Paris, Gallimard, 1983, Préface, p. 9.

5. Pierre Péju, *L'Archipel du conte*, Paris, Aubier, 1989, p. 52.