

La (re)configuration des genres dans les littératures européennes : l'exemple des contes

Autor(en): **Heidmann, Ute**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 40: **Probleme der Gattungstheorie = Problèmes de la théorie des genres littéraires = Problems of genre theory**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006339>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ute Heidmann

La (re)configuration des genres dans les littératures européennes

L'exemple des contes

Cette contribution se propose de présenter le concept de *(re)configuration*¹ des genres et de mettre à l'épreuve son efficacité pour l'étude comparative des genres dans les langues et littératures européennes définies par leur intense interaction depuis l'Antiquité. L'exemple des contes servira à illustrer ce concept.

Les analyses comparatives à partir des éditions d'origine montrent² que les contes devenus canoniques comme *Le Petit Chaperon rouge* et *La Barbe bleue* de Charles Perrault ne relèvent ni d'un folklore national, ni encore d'un imaginaire universel, comme le prétendent les folkloristes qui dominent ce champ de recherche depuis le milieu XIX^e siècle. Ces contes relèvent tout au contraire d'un dialogue très complexe entre les textes et les genres des littératures antiques et modernes écrits en latin, italien, espagnol, français, allemand et d'autres langues encore. Ce dialogue fondamentalement plurilingue et interculturel se déploie – c'est la thèse défendue ici – selon la modalité d'une reconfiguration générique.

On désignera par *(re)configuration générique* la transformation d'une scène d'énonciation (ou scène de parole) qui s'est imposée comme caractéristique d'un genre. Une œuvre reconfigure une telle scène de parole par l'invention d'un nouveau dispositif scénographique pour s'en démarquer et pour "mieux imposer une nouvelle façon de dire".³

1 Le graphisme *(re)configuration* avec le préfixe entre parenthèses vise à traduire l'idée que toute configuration d'un genre est toujours déjà une reconfiguration de genres préexistants.

2 Ces analyses sont présentées dans Heidmann, 2008 et 2009, ainsi que dans *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*, Editions Classiques Garnier, Collection "Lire le XVII^e siècle", Paris, 2010. Je signe la première partie de ce livre consacrée à l'"Intertextualité et dialogicité des contes", le linguiste Jean-Michel Adam la deuxième partie consacrée à la "Textualité des contes de Perrault".

3 Maingueneau, 2004, p. 43.

Je fonde ce concept sur les propositions de Frédérique Cossuta et de Dominique Maingueneau et sur l'idée que "la littérature n'est pas seulement un moyen que la conscience emprunterait pour s'exprimer, c'est aussi une institution qui définit des régimes énonciatifs et des rôles spécifiques à l'intérieur d'une société".⁴ Comme Maingueneau, je pars du principe que "tout acte d'énonciation ne peut se poser sans justifier d'une manière ou d'une autre son droit à se présenter tel qu'il se présente. Son inscription dans des genres de discours contribue de manière essentielle à ce travail de légitimation qui ne fait qu'un avec l'exercice de la parole: un genre implique par définition un ensemble de normes partagées par les participants de l'activité de parole".⁵ Dans cette optique, chaque œuvre crée une "scène d'énonciation" que Maingueneau définit de la façon suivante:

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. De là le rôle crucial que doit jouer la "scène de l'énonciation", qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur. L'institution discursive est le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Etayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire.⁶

Le concept de reconfiguration permet de comprendre l'inscription de textes dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs qui changent d'une époque et d'une sphère culturelle et linguistique à une autre. La comparaison des dispositifs énonciatifs ou scénographiques permet de déceler le processus dialogique de (re)configuration générique qui sous-tend l'histoire et l'évolution du genre *conte* dans les cultures qui s'expriment dans les langues européennes. Elle permet de comprendre que Perrault reconfigure les formes génériques du conte déjà existantes dans les littératures en langue latine et italienne, très présentes en France au XVII^e siècle, pour créer une nouvelle variation générique adaptée aux préoccupa-

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 33.

6 *Ibid.*, p. 42.

tions esthétiques et socio-culturelles de la société française de la fin du siècle.

La *fabella* de Psyché insérée dans les *Métamorphoses* d'Apulée (appelées *L'Âne d'or* par Augustin) était considérée comme le parangon du *conte ancien*. Les écrivains italiens Straparola et Basile l'avaient déjà reconfigurée à leur façon (par l'intermédiaire du *Decameron* de Boccace) dans les *Piacevoli notti* et dans *Lo cunto de li cunti*. En inventant un nouveau dispositif scénographique, à la fois semblable et significativement différent de celui inventé par Apulée et reconfiguré par les auteurs italiens, Perrault parvient à supplanter le modèle ancien et italien. Il crée une nouvelle variation générique du conte, à laquelle il attribue des fonctions significativement différentes. Par ce nouveau dispositif scénographique dont je mettrai en évidence le caractère pseudo-naïf et le fonctionnement "en trompe-l'œil", Perrault reconfigure la "fable de Psyché", selon lui ingénieuse, mais sans morale "utile" pour les lecteurs "modernes" de son époque.

Tout en reconfigurant le *conte ancien* d'Apulée, Perrault reconfigure aussi les genres du *conte galant* et du *conte frivole* de La Fontaine. Identifiant les dangers que l'ambivalence générée par le style du "badinage" pouvait avoir sur les lecteurs jeunes et inexpérimentés, Perrault lui oppose une *autre* façon de recourir à la *fabella* de Psyché et aux ouvrages italiens dont La Fontaine avait privilégié la dimension galante ou grivoise. Perrault reconfigure le *conte galant* du début du règne de Louis XIV en un genre moins ambigu et plus "réaliste", plus adapté à la situation et au contexte discursif et socio-historique de la fin du siècle, sensiblement différente du début du règne de Louis XIV.⁷ En reconfigurant la généricité des œuvres antérieures, Perrault reconfigure aussi les *histoires* qu'elles contiennent.

La reconfiguration générique s'avère étroitement liée à ce que l'on peut concevoir comme une *reconfiguration intertextuelle*. Perrault crée non seulement une nouvelle variation générique mais aussi de nouvelles histoires à partir des ouvrages latins, italiens et français qui le précèdent. Loin de les copier ou de les imiter, l'académicien reconfigure leurs intrigues par des procédés intertextuels ingénieux et complexes. En les dotant d'effets de sens nouveaux, lisibles sur le fond des an-

7 Au sujet de la reconfiguration du *conte galant* de La Fontaine par Perrault voir Heidmann, 2009, et Heidmann dans Heidmann & Adam, 2010, p. 65–69, 91–102, 128–130.

ciens, il leur confère une nouvelle pertinence destinée à “instruire” les lecteurs et lectrices de la fin du XVII^e siècle. En reconfigurant ces “histoires ou contes du temps passé” Perrault les inscrit dans sa poétique de “Moderne”. Cette poétique consiste à opposer aux défenseurs des “Anciens” non pas un héritage “populaire” ou “gaulois” récupéré auprès de nourrices paysannes, mais des histoires ingénieusement fabriquées à partir des textes et des genres latins, italiens et français.⁸

Dans la préface de son premier recueil contenant *Griselidis*, désignée comme *nouvelle*, et *Peau d’Asne*, sous-titrée *conte*, Perrault arrive à la conclusion que les contes anciens et les siens sont de la même “espèce” en ce qui concerne leur dispositif énonciatif. L’âne Lucius prétend avoir entendu l’histoire de Psyché racontée “par une vieille femme, à une fille que des voleurs avoient enlevée, de mesme que celui de Peau d’Asne est conté tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes, & par leurs Grand’-meres”.⁹ Perrault ne considère ni le conte d’Apulée ni le sien comme des “contes de Vieille” ; ils se servent selon lui en revanche d’un même dispositif très particulier qui les fait ressembler à ce type de récit. La phrase qui clôt le récit enchâssé des aventures de Psyché décrit la scénographie du conte ancien avec précision:

Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula ; sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem.

(Voilà ce que la vieille poivrôte gâteuse narra à la fille prisonnière, et moi qui me tenais pas loin, je regrettai fichtrement, par Hercule, de ne pas pouvoir, faute de stylet et de tablettes, prendre note de ce si joli conte.)¹⁰

Cette remarque du narrateur Lucius est tout d’abord comique, parce qu’elle souligne le désarroi lié au fait qu’il a écouté cette “si belle historiette” (*tam bellam fabellam*) sous son état d’âne, pour ne pas dire dans “sa peau d’âne”. Cet âne, qui ne se tenait pas très loin de la “petite vieille”, lorsque celle-ci racontait (*narrabat anicula*), manquait à la

8 Pour une analyse détaillée de ces procédés dans *La Barbe bleue*, voir Heidmann, 2008.

9 Perrault, 1695, p. [2].

10 Apulée, 2007, p. 242–243.

fois d'outils pour écrire et d'une main pour les tenir. Le commentaire méta-discursif de Lucius dit encore autre chose: il explicite le fait que la *fabella* de Psyché que nous venons de lire *n'est pas* ce que la vieille a raconté, mais le récit que le narrateur Lucius en a fait ultérieurement, après avoir retrouvé sa forme humaine et la capacité de tenir un stylet et une tablette. Entre ce que nous lisons et ce que la vieille est supposée avoir raconté, il y a donc un décalage temporel, puisque l'auditeur n'a rien pu noter "sur le champ". Il y a aussi un décalage entre l'état de conscience de l'auditeur et celui du scripteur: Lucius ne récupère sa forme humaine qu'après une importante prise de conscience qui a forcément aussi affecté sa façon de re-narrer la *fabella* entendue autrefois dans la peau d'un âne. Le commentaire méta-diégétique signale donc doublement que la belle *fabella* n'a que l'apparence d'un "conte de Vieille". L'académicien Perrault a également bien lu la phrase qui ouvre les *Métamorphoses*. Dans cet *incipit*, Apulée présente son ouvrage comme "une chaîne de contes variés" (*uarias fabulas*) en "style milésien" (*sermone isto Milesio*) écrits avec "un calame du Nil sur un papyrus égyptien". Il insiste sur le fait que si le lecteur veut connaître ces histoires, il ne peut pas faire l'économie d'un effort de déchiffrement:

At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam – modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere [...].

(Eh bien moi, dans ce style milésien, je vais te broder une chaîne de contes variés, et si seulement tu ne renâcles pas à déchiffrer les gribouillis d'un calame du Nil sur un papyrus égyptien [...].)¹¹

Au moment de rédiger la préface du premier recueil, Perrault conçoit un dispositif scénographique tout à fait semblable pour ses contes en prose. Lorsqu'il adresse, en 1695, le manuscrit d'apparat des cinq premiers contes à *Mademoiselle*, nièce de Louis XIV, il fait signer cette épître par quelqu'un d'*autre*: "On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recueil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter".¹² Les initiales P. P. posées en guise de signature (qui deviendront "P. Darmancour" dans l'édition de 1697) identifient le signataire comme le fils de

11 *Ibid.*, p. 1.

12 Perrault, 1695b, p. [2].

Perrault (Pierre Perrault Darmancour), alors âgé de dix-neuf ans comme *Mademoiselle*.

Ce curieux dispositif a déclenché un vif débat dans la critique à propos de l'identité de l'auteur du célèbre recueil. Le fils aurait-il écrit ces récits si "simples" en apparence ? Un jeune homme de dix-neuf ans était-il encore considéré comme un enfant sous l'Ancien Régime ? La paternité des contes a fait couler beaucoup d'encre, mais personne n'a cherché une explication du côté des textes anciens que le défenseur des Modernes connaissait mieux que ce que ses détracteurs insinuaient. Les *Histoires ou contes du temps passé, Avec des Moralitez* écrits par Perrault qui les attribue à son fils, lequel les aurait entendu raconter par une vieille, sont en effet, en ce qui concerne leur dispositif énonciatif, de "la même espèce" que le conte de Psyché.

Cette mise en parallèle révèle donc l'artifice de ce dispositif. Elle met aussi en cause la pertinence de la question portant sur l'identité "véritable" de l'auteur: personne ne se demande si l'histoire de Psyché a vraiment été écrite par un âne. Dans le contexte de la dédicace à Elisabeth-Charlotte d'Orléans, on comprend que l'académicien choisisse comme intermédiaire factice son fils, un jeune adulte du même âge, plutôt qu'un âne. Quel que soit le type d'artifice choisi, il en découle un avantage considérable. Ce dispositif permet à Apulée autant qu'à Perrault d'introduire dans un récit prétendument simple ou naïf la conscience plus accrue d'un scripteur-commentateur ultérieur plus expérimenté. Dans les contes de Perrault, ce scripteur ultérieur, souvent ironique, se donne à connaître dans de nombreuses incises qui scandent la narration et dans les *Moralitez*.

En remplaçant ainsi l'intermédiaire factice Lucius par le signataire de l'épître "P. Darmancour", Perrault reconfigure la scénographie inventée par Apulée. Il ne se contente pas de désigner son fils par la signature de l'épître comme un intermédiaire factice occupant la place de l'âne d'Apulée. Il fait plus. L'épître désigne ce fils de dix-neuf ans comme un "Enfant". Cette désignation de toute évidence inadéquate participe à mon avis d'une stratégie particulière. Celle-ci consiste à construire une scénographie "pseudo-naïve" qui se substitue à celle du "narrateur sous peau d'âne" inventé par Apulée. Cette scénographie pseudo-naïve est consolidée par l'association très habile avec un autre type de conte: "les contes que nos ayeux ont inventez pour leurs Enfants". Déjà dans la préface du premier recueil, Perrault avait

évoqué la réception de ce type de contes par les enfants de façon suggestive:

Il n'est pas croyable avec quelle avidité ces ames innocentes & dont rien n'a encore corrompu la droiture naturelle, reçoivent ces instructions cachées ; on les voit dans la tristesse & dans l'abattement, tant que le Heros ou l'Heroïne de Conte sont dans le malheur, & s'écrier de joye quand le temps de leur bonheur arrive ; de mesme qu'après avoir souffert impatiemment la prospérité du méchant ou de la méchante, il sont ravis de les voir enfin punis comme ils le méritent. Ce sont des semences qu'on jette qui ne produisent d'abord que des mouvemens de joye & de tristesse, mais dont il ne manque guères d'éclorre de bonnes inclinations.¹³

Ces propos, souvent cités pour caractériser les contes de Perrault lui-même, ont donné lieu à un malentendu encore tenace aujourd'hui¹⁴. Force est de constater que les textes présentés dans le recueil de l'académicien n'invitent guère à une telle lecture naïve et spontanée. Ils exigent tout au contraire "de ceux qui les lisent" un "degré de pénétration" particulier que l'épître explicite en ces termes:

Cependant, MADEMOISELLE, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces Récits, & les lumières de vostre esprit, si on examine bien ces Contes, on verra que je ne suis pas aussi blamable que je le paroïs d'abord. Ils renferment tous une Morale très-sensée, & qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent ; [...].¹⁵

Seule une lecture¹⁶ "pénétrante", en d'autres termes la capacité de lire "entre les lignes", permet de découvrir la "morale sensée" des contes du recueil. En cela, ils diffèrent fondamentalement et explicitement du genre des contes que Perrault attribue à des "ayeux" lointains. La morale "louable et instructive" de ces contes oraux est comprise spontanément par des enfants "dépourvus de raison": l'identification émotionnelle n'a pas besoin de passer par une lecture pénétrante pour comprendre la logique très simple du méchant puni et du bon ré-

13 Perrault, 1695, p.[6].

14 L'amalgame des contes "de nos ayeux" avec ceux de Perrault a déterminé fondamentalement leur interprétation dans *Le Cabinet des Fées* de 1785, ainsi que celle des Grimm, et à leur suite, celle de nombreux éditeurs, dont Hetzel, en 1862.

15 Perrault, 1697, p. [2].

16 L'épître de 1697 accentue cette différence en remplaçant "ceux qui les entendent" du manuscrit de 1695 par "ceux qui les lisent".

compensé décrite dans la préface de 1695. En revanche, la logique des *Histoires ou contes du temps passé* est présentée comme infiniment plus difficile à décoder. L'épître définit donc d'emblée "la simplicité de ces Récits" comme une pseudo-simplicité.

Le malentendu qui a mené à l'amalgame des contes de Perrault avec ceux qu'il attribue aux "ayeux" ne tient peut-être pas seulement à l'inattention des lecteurs de l'épître, mais il résulte aussi d'une stratégie de brouillage soigneusement mise en place. L'épître associe les deux genres de contes par un habile glissement de l'un à l'autre: "Il est vray que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfans, fait imaginer des Histoires dépourvus de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfans qui n'en on pas encore [...]".¹⁷ L'association des deux genres de contes dans l'espace d'une seule phrase permet à Perrault de mettre en place une scénographie que l'on pourrait dire "en trompe-l'œil".



Le recueil représente cette scénographie dans le frontispice du manuscrit d'apparat repris dans l'édition de 1697. Le frontispice marque le deuxième degré du trompe-l'œil par le fait de faire figurer le pseudo-genre *Contes de ma mère L'oye* en guise de citation inscrite sur une plaque fixée sur la porte de la scène représentée. En dessous de cette plaque se tient une fileuse qui semble s'adresser à un jeune homme assis en face d'elle le dos au feu d'une cheminée, dans lequel on peut voir une figuration du signataire de l'épître, Pierre Darmancour. Entre lui et la locutrice se tiennent une jeune fille et un plus jeune gar-

17 Perrault, 1697, p. [2].

çon, dont la tenue et la coiffure indiquent le rang noble. Ils sont tournés vers la fileuse et apparemment pris d'émotion parce qu'ils la saisissent par les genoux.

Ce frontispice qui représente la scénographie du recueil se constitue, selon mon hypothèse, en miroir d'une autre scène célèbre, souvent représentée dans l'abondante iconographie des *Métamorphoses* d'Apulée, celle qui représente précisément sa scénographie. On y voit la vieille servante des brigands qui raconte, le dos contre une cheminée ou le mur d'une caverne, l'histoire de Psyché à la jeune fille enlevée et tout émue, comme sur cette planche du *Apulegio volgare* de 1519. À proximité de la vieille, se tient non pas un jeune homme, mais l'âne Lucius, toutes oreilles dehors. Cette première illustration du livre, dans sa position en tête du volume semblable à un frontispice, représente de façon très précise la scénographie des *Métamorphoses* d'Apulée et l'importance de l'instance énonciative de l'âne Lucius bien traduite ici aussi par l'illustrateur qui lui réserve une bonne partie du premier plan :



Si Perrault souligne la ressemblance entre les contes anciens et les siens, il insiste aussi sur une différence importante qui se situe sur un autre plan de comparaison: la fonction attribuée au conte dans l'Antiquité et à l'époque moderne. Perrault désigne ses propres contes comme des "bagatelles" (en reprenant un terme souvent utilisé par La Fontaine), mais il s'empresse d'affirmer que ses contes ne sont pas de "pures" bagatelles. Le "recit enjoué" qui "enveloppe" ces bagatelles

n'est choisi, affirme le préfacier, "que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit & d'une manière qui instruisist & divertist tout ensemble".¹⁸ C'est cette dimension instructive qui distingue selon lui ses propres contes de la "Fable de Psyché" et des "Fables Milésiennes" d'Apulée, destinées à *divertir* sans pour autant *instruire*. L'académicien prend soin de fournir des arguments à l'appui de cette différenciation. Selon lui, contrairement à ce que la pratique courante des interprétations allégorisantes de la fable de Psyché¹⁹ pouvait laisser entendre, le conte ancien ne contient pas de "Morale cachée" destinée à instruire les lecteurs:

À l'égard de la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-mesme très agréable & tres ingénieuse, je la compareray avec celle de Peau-d'Asne quand je la sçaurai, mais jusques icy je n'ay pû la deviner. Je sçay bien que Psyché signifie l'Ame; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Ame, encore moins ce qu'on ajoute, que Psyché devoit estre heureuse, tant qu'elle ne connoistraist point celuy dont elle estoit aimée, qui estoit l'Amour, mais qu'elle seroit tres malheureuse dès le moment qu'elle viendroit à le connoistre: voilà pour moy une enigme impenetrable.²⁰

Ce commentaire ironique donne l'exemple d'une telle interprétation allégorisante dont il dénonce l'incompréhensible logique. À partir de ce diagnostique, Perrault s'engage dans un projet poétique particulièrement audacieux. Ce projet consiste, selon l'hypothèse défendue ici, à recourir à la "Fable en elle-mesme très agréable & tres ingénieuse" d'Apulée, pour en faire des contes modernes dotés, eux, d'une "morale cachée", c'est-à-dire d'une dimension instructive et utile. Si cette hypothèse est juste, le défenseur des Modernes relève ainsi un défi qu'il avait formulé de façon ironique dans la préface de 1694: "Mais comme j'ay affaire à bien des gens qui ne se payent pas de raisons & qui ne peuvent estre touchés que par l'autorité & par l'exemple des Anciens, je vais les satisfaire là-dessus".²¹ Cette formulation un peu malicieuse pouvait laisser présager que l'académicien n'allait pas "imiter" les Anciens selon les prescriptions du chef de file des Anciens,

18 Perrault, 1695, p. [1-2]).

19 Au sujet de la tradition de l'interprétation allégorisante du texte d'Apulée, voir l'étude de Véronique Gély, 2006.

20 Perrault, 1695, p. [4].

21 *Ibid.*, p. [2].

Nicolas Boileau. Dans la préface de son *Apologie des femmes* de 1694, Perrault venait de les qualifier d’“imitation mal endenduë des Anciens”.²²

Perrault oppose à son adversaire une autre façon de recourir aux Anciens. Au lieu d’imiter l’intrigue de la *fabella* antique, comme la doctrine classique l’exigeait, il invente un tout autre procédé. Il puise dans le texte latin des éléments narratifs, stylistiques, génériques et compositionnels pour “fabriquer” de nouvelles histoires dont celles de *La Belle au Bois dormant*, du *Petit Chaperon rouge* et de *La Barbe bleue* dotées, elles, d’une “morale cachée”, mais utile. La *reconfiguration* du dispositif énonciatif de la *fabella* en un dispositif pseudo-naïf permet ainsi à Perrault de faire passer pour des récits en apparence simples et naïfs des histoires potentiellement subversives qui n’hésitent pas à mettre en cause le pouvoir familial et étatique. Leur sens critique caché ne se révèle qu’aux lecteurs et lectrices qui font preuve d’un certain “degré de pénétration”.

Ce processus de reconfiguration et d’expérimentation générique et intertextuel se poursuit tout au long du XVIII^e siècle en passant, au début du XIX^e, dans une autre culture et une autre langue. Les *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm* sont une autre étape importante dans le dialogue constitutif interculturel et intertextuel entre genres et recueils tel qu’il a été présenté ici. De nombreux *Märchen* des Grimm répondent aux contes de Perrault, mais aussi aux nouvelles de L’héritier et aux *contes des fées* de Marie Catherine d’Aulnoy autant sur le plan intertextuel que sur le plan “intergénérique”. Aidés par leurs “informatrices” d’origine huguenote, les Grimm modifient les nouvelles et contes français pour les adapter aux besoins de leur culture et de leur époque. *Le petit chaperon rouge* devient *Rothkäppchen*, *Cendrillon* devient *Aschenputtel*, et l’*Histoire ou Conte du temps passé* avec sa double “Moralité” codifiée et ironique devient un *Kinder- und Hausmärchen* avec ses morales très explicites. Ce processus passe par un dialogue très complexe non seulement avec ce que le “peuple” connaissait des contes français par le biais de la littérature de colportage, mais aussi par leur réédition dans *Le Cabinet des Fées* de 1785 que les Grimm et leurs “informatrices” huguenotes connaissaient très bien.

22 Perrault, 1694, p. 3–4.

Comme les contes latins, italiens et français, les *Märchen* des Grimm demandent à être travaillés avant tout comme des textes littéraires insérés dans un recueil, c'est-à-dire caractérisés par un dispositif énonciatif et scénographique particulier et porté par un projet discursif et poétique spécifique.²³ Les recueils des Grimm *reconfigurent* à leur tour les textes et formes génériques précédents en “fabriquant” une nouvelle variation générique étroitement liée à l'esthétique romantique et adaptée aux préoccupations de l'époque. Si leur conception et réalisation du genre reste encore aujourd'hui déterminante dans l'idée commune du conte comme genre universel, il n'en reste pas moins que les *Kinder- und Hausmärchen* émergent d'un contexte énonciatif et socio-discursif très particulier et construisent leurs effets de sens en étroite relation avec lui, comme l'avaient fait auparavant les recueils de Straparola, Basile et ceux des écrivains français. Dans la perspective comparative et discursive et dans l'optique d'une reconfiguration générique et intertextuelle sous-tendant l'histoire des contes en Europe, il reste, là aussi, encore un grand champ à explorer.

23 Voir à ce sujet l'excellente étude de Sennewald, 2004.

Références bibliographiques

Apulée

— 2007, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, texte établi par D. S. Robertson, éd. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres.

La Fontaine Jean de

— 1991, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. Michel Jeanneret et Stefan Schoettke, Paris, Le Livre de poche.

Perrault Charles

— 1694, *L'Apologie des Femmes. Par Monsieur P***, fac-similé de l'édition Coignard, Paris.

— 1695, *Griselidis. Nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhais ridicules*, fac-similé de la quatrième édition Coignard de 1695, Paris, Firmin-Didot.

— 1695 b, *Contes de ma mère Loye*, fac-similé du manuscrit d'apparat, in: *Perrault's Tales of Mother Goose*, J. Barchilon éd., New York, The Pierpont Morgan Library. 1956

— 1697, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*, fac-similé du second tirage de l'édition Barbin, Paris, Firmin Didot, 1929; également Slatkine Reprints, Genève.

Gély Véronique

— 2006, *L'invention d'un mythe: Psyché*, Paris, Champion.

Heidmann Ute

— 2008, “*La Barbe bleue* palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée, en réponse à Boileau”, *Poétique* 154, p. 161–182.

— 2009, “Comment faire un conte *moderne* avec un conte *ancien*? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine”, *Littérature* 153, p. 19–35.

Heidmann Ute & Adam Jean-Michel

— 2010, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*, Paris, Editions Classiques Garnier, Collection “Lire le XVIIe siècle”.

Maingueneau Dominique

— 2004, *Le discours littéraire*, Paris, A. Colin.

Sennewald Jens E.

— 2004, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der “Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm”*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Abstract

Dieser Beitrag geht davon aus, dass eine neue Gattung in anderen europäischen Sprachen und Kulturen bereits vorhandene Gattungsformen “(re)konfiguriert”, um sie der eigenen Sprache und Kultur anzupassen und neue Aussageformen zu schaffen. Dieser Prozess wird am Beispiel der europäischen Märchen aufgezeigt, die der hier formulierten Hypothese nach weder Erzeugnisse einer Universalgattung noch nationaler Folklore sind, sondern komplexe “Rekonfigurationen” lateinischer, italienischer und französischer Gattungsformen. Am Beispiel der *Histoires ou contes du temps passé, avec des Moralités* von 1697 wird gezeigt, wie Charles Perrault mit einer neuartigen “Szenographie” das zum Gattungsparadigma gewordene Psyche-Märchen von Apuleius “rekonfiguriert”. An die Stelle des erzählenden Esels Lucius, der vorgibt, Psyches Geschichte von der alten Magd einer Räuberbande gehört zu haben, setzt Perrault seinen Sohn, Pierre Darmancour, und schafft mit einer pseudo-naiven Szenographie eine neue Gattung, die von den Brüdern Grimm und deren “Beiträgerinnen” hugenottischer Herkunft zum *Kinder- und Hausmärchen* umgearbeitet wird.