

Retour à Bakhtine ?

Essais de lectures
bakhtiniennes



Textes réunis par
Marc HERSANT
et Chantal LIAROUTZOS

Textuel

Textuel
n° 69

Retour à Bakhtine ?
Essais de lectures bakhtiniennes

Textes réunis par Marc Hersant et Chantal Liaroutzos

Pour le projet HERMES (ANR, Paris-Diderot; dir. F. Lavocat)
avec la participation du TAM de l'Équipe CÉRILAC (dir. P. Debailly)

Revue de l'UFR *Lettres, Arts, Cinéma*

Publiée avec le concours de l'équipe CÉRILAC

UTE HEIDMANN*

(RE)LIRE LES CONTES DE PERRAULT À LA LUMIÈRE DU PRINCIPE DIALOGIQUE

Cette contribution présente les résultats d'une recherche sur les contes de Perrault qui illustre la puissance heuristique de la pensée de Bakhtine et la pertinence du principe dialogique mis en évidence par lui. Ces résultats montrent que Perrault, loin de puiser dans une prétendue tradition populaire française, invente ses contes en un dialogue très complexe avec les textes et les genres déjà existants dans les littératures latine, italienne et française¹. L'idée du « chœur complexe des voix déjà présentes² » de Bakhtine permet de percevoir le dialogisme européen fondamental qui sous-tend non seulement les contes de Perrault, mais plus généralement l'invention des contes au sein des cultures européennes. La découverte de ce dialogisme plurilingue littéraire infirme entièrement l'opinion encore très répandue selon laquelle s'agirait de « contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes » et que Perrault ne les aurait pas « inventés mais collectés³ ».

Dialogisme intertextuel et « réponses intertextuelles »

Dans l'optique bakhtinienne, j'ai proposé de repenser le problème de l'intertextualité en faveur du concept de « dialogue intertextuel » et plus précisément de « réponse intertextuelle ». Ce concept s'avère plus apte à rendre compte du caractère dynamique de ce processus que celui d'intertextualité définie par Genette comme la « présence effective d'un texte dans un autre⁴ ». Plus que le concept statique de « présence », le terme plus dynamique de

* Université de Lausanne, Suisse - Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées (CLE).

¹ Ces analyses comparatives se trouvent dans la première partie, rédigée par moi-même, de U. Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 15-152. Je me permets d'y renvoyer pour le détail des analyses résumées ici.

² Je reviendrai bientôt sur cette formulation.

³ Dans une édition récente (Paris, Gallimard, Folio plus classiques, 2003), Hélène Tronc, par exemple, affirme en effet que les contes de Perrault « viennent de la tradition populaire française, et non de la culture savante en latin ou en grec ». Elle ajoute : « La plupart des contes de Perrault ont des sources orales, les contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes, souvent le soir à la veillée. [...] C'est dans ces contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes que Perrault a trouvé la matière des siens. Il ne les a pas inventés, mais collectés. Peut-être avec l'aide de son fils, puis écrits » (p. 186-188).

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

« réponse » permet de concevoir ce phénomène comme un processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens faite par d'autres énoncés, textes ou œuvres. Le texte qui *répond* à un autre peut faire plus que de l'imiter ou d'y faire allusion : il peut créer des effets de sens nouveaux et radicalement différents. Dans cette optique, un conte construit ses effets de sens en réponse à d'autres énoncés et aux contes déjà existants, dans un jeu perpétuel de différenciation, de variation et de renouvellement de sens inhérent au procédé intertextuel. Ce phénomène relève clairement du caractère interactionnel de tout énoncé, que Tzvetan Todorov définit, en référence à Mikhaïl Bakhtine, en ces termes :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer⁵.

Ce dialogisme interdiscursif et intertextuel constitutif identifié par Bakhtine ne se déploie pas seulement à l'intérieur d'une seule langue, mais aussi entre langues et cultures différentes, car les langues et littératures européennes interagissent de façon constitutive depuis l'Antiquité. Les écrivains français de l'âge classique étaient non seulement bilingues par leur maîtrise du latin, mais de surcroît familiers de l'italien, très présent à la cour de Louis XIV. Les analyses comparatives proches de la lettre des textes dans leurs langues d'origine montrent que Perrault élabore ses propres contes en « réponses intertextuelles » aux contes latins et italiens déjà existants, bien connus dans la culture française. Ils répondent notamment à la célèbre *fabella* de Psyché, parangon du *conte ancien* enchâssé dans les *Métamorphoses* d'Apulée (aussi appelé *L'âne d'or*), aux *favole* de Straparola (*Le Piacevole notti*) et aux *cunti* (*Lo cunto de li cunti*) de Basile, célèbres narrateurs italiens.

Le concept de dialogue intertextuel, entendu comme une réponse et comme une contre-proposition à des énoncés antérieurs, permet aussi de comprendre que Perrault inscrit son recours aux intertextes dans une logique nouvelle, reconnaissable dans sa *différence*. Pour créer cette logique, il ne se limite pas à « emprunter » quelques thèmes ou motifs aux intertextes, mais il les inscrit dans une causalité que le lecteur doit (re)construire pour comprendre le sens de la nouvelle proposition. La logique d'une nouvelle histoire ne s'appréhende que dans la comparaison différentielle de deux énoncés complets et

⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981, p. 8.

par la confrontation de leurs logiques respectives. La recherche d'inspiration folkloristique, qui présente le conte comme un genre universel aux motifs récurrents, ne permet pas de prendre en compte ce jeu subtil de la différence et de la différenciation⁶.

L'idée bakhtinienne d'un dialogisme intertextuel et interdiscursif étroitement lié à la polyphonie permet de comprendre aussi le phénomène du recours simultané à plusieurs intertextes. Dans ses contes, Perrault répond en effet à plusieurs intertextes à la fois, en créant des réseaux hautement complexes de « strates » intertextuelles différentes. L'analyse précise de la lettre des textes montre en effet que l'académicien crée ses contes non seulement en réponse à la célèbre *fabella* de Psyché enchâssée dans les *Métamorphoses* d'Apulée mais aussi et en même temps aux *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), réécriture galante d'Apulée par Jean de La Fontaine⁷. Ce double dialogue est encore sous-tendu par le recours aux recueils de Straparola et de Basile qui avaient eux-mêmes déjà reconfiguré de façon originale certains épisodes de la *fabella* de Psyché. La superposition et l'enchevêtrement de ces dialogues intertextuels multiples font des contes de Perrault de véritables palimpsestes⁸.

L'analyse de ces palimpsestes montre que l'académicien « reconfigure » ces multiples « voix déjà présentes » par des procédés intertextuels et polyphoniques hautement complexes. En les dotant d'effets de sens nouveaux, lisibles sur le fond des anciens, il confère à ses contes une nouvelle pertinence destinée à « instruire » les lecteurs et lectrices de la fin du XVII^e siècle français. En reconfigurant ces « histoires ou contes du temps passé » de façon significative, Perrault les inscrit dans sa poétique de « Moderne ». Il oppose aux défenseurs des Anciens non pas des contes populaires, mais des histoires ingénieusement fabriquées à partir des textes et genres latins, italiens et français qui constituent ce chœur des « autres voix déjà présentes », dans lequel l'académicien inscrit sa propre voix. Loin d'ignorer l'héritage antique comme on le reproche souvent à tort au défenseur des « Modernes », il invente une autre façon d'y recourir. Au lieu d'« imiter » les Anciens selon les prescriptions du chef de file du clan opposé, Nicolas Boileau, dont il venait justement de dénoncer l'« imitation mal entenduë des Anciens »⁹, Perrault

⁶ Pour une critique plus approfondie des présupposés de l'approche folkloristique du point de vue épistémologique, voir Ute Heidmann, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », *Les nouvelles voies du comparatisme*, éd. Hubert Roland et Stéphanie Vanasten, *Cahiers voor literatuurwetenschap* 2, Gent, Ginko Academia Press, 2010, p. 27 - 40.

⁷ Mise en ballet et en grand spectacle de la cour par Molière, Corneille et Lully, transformée en opéra en 1678.

⁸ J'ai présenté des analyses détaillées de cette « écriture-palimpseste » dans « *La Barbe bleue* palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée, en réponse à Boileau », *Poétique* 154, 2008, p. 161-182 et dans le chapitre « *Le Petit Chaperon rouge* palimpseste » de *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 81-111. Une étude de « *La Belle au bois dormant* palimpseste » se trouve dans U. Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel. Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents*, Jean Mainil dir., *Féeries* 8, 2011 (sous presse).

⁹ *Apologie des Femmes. Par Monsieur P***, fac-similé de l'édition Coignard, Paris, 1694, p. 3-4.

oppose à son adversaire une tout autre façon, résolument moderne, de recourir aux textes anciens. Au lieu d'imiter l'intrigue, comme la *doxa* l'exigeait, il puise dans la *fabella* d'Apulée des éléments significatifs pour « fabriquer » de nouvelles histoires qui tirent leurs effets de sens des différences subtiles qu'il introduit par rapport à l'intertexte latin. À partir de ces différences, que seule une lecture comparative d'un certain « degré de pénétration » permet de déceler, le lecteur comprend la morale « très-sensée » du conte moderne¹⁰.

La narration des aventures et des mésaventures de la célèbre Psyché, représentées et interprétées d'innombrables fois et connues par tous¹¹, se prête très bien à ce jeu de différenciation. L'histoire de la jeune femme persécutée par la puissante Vénus, jalouse de la grande beauté de la mortelle, la relation mouvementée entre Psyché et Cupidon, chargé par sa mère Vénus de punir Psyché, mais qui tombe lui-même amoureux d'elle et qui reste invisible de peur que sa mère les découvre, l'envie de Psyché de le voir et la série d'épreuves de plus en plus dangereuses que Vénus lui inflige pour la faire mourir, offrent à Perrault des possibles narratifs infinis.

Ce n'est pas une seule, mais *plusieurs* histoires que l'académicien inscrit en palimpseste sur le texte latin sur lequel La Fontaine avait déjà écrit son conte galant vingt-cinq ans plus tôt. Les trois premiers contes du recueil se succèdent dans un ordre qui est préfiguré dans le script intertextuel : Perrault les invente à partir de trois moments successifs de l'épreuve la plus difficile que Vénus inflige à Psyché : la descente aux Enfers. Il inscrit sur la description de cette descente aux Enfers trois histoires dont les protagonistes deviendront aussi célèbres que Psyché : la *Belle* (au bois dormant), le Petit Chaperon rouge et l'épouse de Barbe bleue. Perrault introduit des différences significatives par rapport à la Psyché latine et à la Psyché galante de La Fontaine. Ce sont ces différences qui permettent à l'académicien d'introduire dans ses propres contes une « Morale très-sensée ». Les analyses comparatives intertextuelles montrent que les *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités* s'inscrivent dans un double objectif. Il s'agit de contrer Boileau en lui opposant une façon *non imitative* de recourir aux œuvres anciennes, mais aussi, et en même temps, de faire découvrir à Mademoiselle et à d'autres jeunes femmes de qualité en âge de se marier, des vérités cachées au sujet de leur situation dans la société hypocrite de la cour. La querelle des Anciens et des Modernes est en effet aussi, comme l'avait bien montré l'*Apologie des Femmes* que

¹⁰ Ce sont les termes de l'épître : « 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 parois 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 ; [...] » (Ch. Perrault *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralités*, fac-similé du second tirage de l'édition Barbin 1697, Paris, Firmin Didot, 1929, Slatkine Reprints, Genève).

¹¹ Les lecteurs du XVII^e siècle connaissent l'histoire de Psyché et ses épisodes successifs non seulement grâce au roman de La Fontaine, aux spectacles scéniques que l'on en avait tirés, mais aussi grâce à l'abondante iconographie présente sur les tentures, vitraux, peintures et gravures. Voir à ce sujet *Textualité et intertextualité des contes*, *op. cit.*, p. 63 et 83.

Perrault avait adressée à Boileau en 1694, une querelle qui porte sur la condition des femmes¹².

Le dialogue avec les formes génériques déjà existantes

Les analyses intertextuelles menées selon les présupposés bakhtiniens montrent que le dialogisme « entre textes » s'inscrit en même temps dans un dialogue « entre genres » et dans un processus que j'ai proposé de désigner par le terme de « (re)configuration générique ». La mise entre parenthèses du préfixe traduit l'idée que la configuration d'un nouveau genre est toujours une reconfiguration de formes génériques préexistantes. Selon mon hypothèse, étayée par les analyses comparatives, Perrault *configure* ses propres contes en *reconfigurant* les formes génériques latines, italiennes et françaises déjà existantes.

Une telle (re)configuration générique implique la modification significative du dispositif énonciatif, ou plus précisément de la « scène de parole¹³ » qui s'est imposée comme caractéristique d'un genre. Le recours au concept de « scène de parole » présuppose qu'un auteur n'entre pas de façon immédiate en communication avec ses lecteurs, mais qu'il met sa parole « en scène » selon les modalités de ce que Dominique Maingueneau appelle une « scénographie », la « graphie » de cette scène, qui se trouve inscrite dans la représentation même¹⁴. L'analyse comparative de leurs scènes de parole respectives montre que Perrault reconfigure les formes génériques du conte déjà existantes dans les littératures latine et italienne pour créer une nouvelle variation générique adaptée aux préoccupations esthétiques et socioculturelles de la société française de la fin du XVII^e siècle. Il la crée à partir de genre de la *fabella* de Psyché à laquelle il répond aussi et en même temps sur le plan de l'intrigue. En inventant un nouveau dispositif scénographique, à la fois semblable et significativement différent de celui inventé par Apulée, Perrault crée une nouvelle variation générique, à laquelle il attribue des fonctions significativement différentes. Par ce nouveau dispositif scénographique, dont j'ai mis en évidence le caractère pseudo-naïf et le fonctionnement « en trompe-l'œil¹⁵ », Perrault reconfigure la « fable de Psyché », selon lui ingénieuse, mais sans morale « utile » pour les lecteurs « modernes » de sa propre époque, en *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités*.

Spécialiste de la comparaison des genres anciens et modernes, comme en témoigne le monumental *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault comprend très bien la complexité du dispositif narratif mis en place par

¹² Les analyses des trois premiers contes, qui permettent de tirer ces conclusions, se trouvent dans mon étude « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel. Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries 8 (Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents)*. Jean Mainil dir., 2011, à paraître.

¹³ J'emprunte le concept de « scène de parole » ou « scène d'énonciation » à Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.

¹⁴ *Ibid.*, p. 190-201.

¹⁵ Dans *Textualité et intertextualité des contes*, *op. cit.*, p. 54-65.

Apulée, qui fait écrire à son narrateur principal Lucius, jeune homme transformé en âne, ce qu'il prétend avoir entendu « raconter par une vieille femme à une fille que des voleurs avoient enlevée¹⁶ ». L'académicien conçoit un dispositif semblable pour ses contes en prose, lorsqu'il adresse en 1695 à Élisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV, alors âgée de 19 ans, un manuscrit d'apparat contenant *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *le Chat botté* et *Les Fées* dans leur premier état d'écriture. Insinuant par le titre *Contes de ma Mere L'Oye* qu'il s'agit de *contes de Vieille*, l'académicien les fait présenter à *Mademoiselle* par quelqu'un d'autre, à l'instar d'Apulée qui avait fait narrer la *fabella* de Psyché par Lucius transformé en âne prétendant, lui aussi, transcrire un conte de Vieille. Les initiales P. P. (qui deviennent « P. Darmancour » dans l'édition de 1697) identifient le signataire postiche comme le fils de Perrault, Pierre Perrault Darmancour, âgé de 19 ans en 1697, que l'épître désigne comme un « Enfant » dans une stratégie discursive pseudo-naïve qui a trompé nombre d'interprètes¹⁷.

En inventant un nouveau dispositif scénographique, à la fois semblable et significativement différent de celui d'Apulée, Perrault parvient à supplanter le modèle ancien. Il reconfigure le dispositif du *conte ancien* pour créer une nouvelle variation générique que j'ai proposé de désigner par le terme de *conte pseudo-naïf*. Sous le couvert d'une naïveté feinte, il transmet un sens qui n'est pas donné d'emblée, mais que le lecteur est censé découvrir lui-même par un travail analytique et herméneutique particulier.

L'« expérimentation générique » au sein d'une même communauté discursive

Pour composer les *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez*, publié chez Barbin en 1697, Perrault apporte des modifications significatives aux cinq premiers contes manuscrits et en ajoute trois : *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la Houppe* et *Le Petit Poucet*. Ce recueil correspond à une nouvelle phase de la reconfiguration générique et intertextuelle du conte entreprise par l'académicien. Elle relève de ce que j'ai proposé de considérer comme une « expérimentation générique ». Celle-ci implique le dialogue entre les membres de la même communauté discursive dont les écrits se répondent et s'élaborent en une interaction intense, autant sur le mode de la complicité que sur celui de la contre-proposition. Bakhtine a mis en évidence l'importance fondamentale de ce type d'interaction au sein d'une communauté discursive.

Dans cette interaction s'expérimentent pour ne pas dire se négocient aussi les formes et fonctions à donner aux variations génériques des contes et

¹⁶ Charles Perrault, Préface non paginée de *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, 1929 [1694]. Pour une analyse plus détaillée de cette préface programmatique, voir *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 54-65.

¹⁷ Voir à ce sujet *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 57 et sq.

nouvelles en cours d'élaboration. Ces réflexions trouvent une place de prédilection dans les nombreux commentaires méta-poétiques des préfaces et dans les épîtres dédicatoires, ainsi que dans les lettres qui accompagnent, en guise de préface ou de postface, les contes, histoires et nouvelles envoyés aux uns et aux autres. L'expérimentation générique autour du conte se trouve aussi inscrite dans les dialogues intertextuels qui sous-tendent les histoires racontées qui se répondent les unes aux autres¹⁸. En récrivant les cinq contes du manuscrit de 1695 et en augmentant leur nombre pour le recueil de 1697, Perrault prend activement part à une telle expérimentation. Il répond notamment à deux ouvrages parus en 1696 : les *Œuvres meslées* de Marie-Jeanne Lhéritier et *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole* de Catherine Bernard.

Lhéritier configure, dans la première partie de ses *Œuvres meslées*¹⁹, un ensemble cohérent de quatre nouvelles. La première d'entre elles, *Marmoisan ou l'Innocente Tromperie*, adressée « À Mademoiselle Perrault », reprend des éléments du dispositif scénographique du recueil manuscrit de Perrault pour les reconfigurer dans une nouvelle scène de parole plus appropriée à son propre projet discursif et poétique²⁰. L'analyse comparative et discursive montre que la troisième nouvelle, *Les Enchantemens de l'Éloquence, ou les effets de la douceur*, répond à la première écriture de 1695 autant de *La Belle au bois dormant* que des *Fées*. Perrault répond à son tour à la nouvelle de sa nièce en apportant en 1697 des modifications significatives à *La Belle au bois dormant* dont il prolonge la Moralité de quelques vers significatifs²¹. Il fait de même dans sa réécriture des *Fées*, quatrième conte du recueil auquel il ajoute une deuxième moralité en guise de réponse à sa nièce.

L'Adroite Princesse, ou les Aventures de Finette, quatrième nouvelle de l'ensemble de Lhéritier, relève, elle aussi, de ce dialogue intertextuel avec les contes de Perrault. Lhéritier reprend de façon ingénieuse des éléments de *La Belle au bois dormant*, du *Petit chaperon rouge* et de *La Barbe bleue* pour les lier dans une nouvelle intrigue qui met en scène une protagoniste féminine plus « adroite » que celles qui sont représentées dans les *Contes de ma Mère Loye*. La nouvelle raconte l'histoire d'une jeune femme qui, à la différence notable du Petit Chaperon rouge, triomphe de son agresseur²². Finette n'évite pas seulement le destin tragique du Petit Chaperon, elle se montre aussi plus adroite que la Belle au bois dormant et l'épouse de Barbe bleue²³. Perrault

¹⁸ Cette écriture dialogique, qui s'articule comme une alternance de propositions et de contre-propositions, reste encore largement à explorer pour les contes et les nouvelles écrits entre 1695 et 1699.

¹⁹ Le Privilège des *Œuvres meslées* (datant du 19 juin 1695) désigne cet ensemble comme « Livre intitulé, Marmoisan ou l'Innocente Tromperie, & plusieurs autres Ouvrages en prose & en vers de sa composition ».

²⁰ J'ai analysé ce procédé ingénieux de Lhéritier dans *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 72-80.

²¹ Pour une analyse de ce dialogue fascinant en deux temps entre Lhéritier et Perrault autour de ces deux contes ainsi que de *Cendrillon*, je me permets de renvoyer à la troisième partie de mon livre *Pour une comparaison différentielle. Mythes et contes*, à paraître aux Éditions Classiques Garnier.

²² Voir *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 102-107.

²³ Voir *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 149-152.

répond à son tour à la nouvelle de Lhéritier par les modifications subtiles qu'il apporte aux textes et aux *Moralitez* des trois premiers contes. Il s'agit donc d'un dialogue intertextuel en deux temps, que l'optique bakhtinienne permet de percevoir et qui a échappé à la critique qui ne conçoit que la possibilité d'une « reprise » unilatérale et non pas celle du dialogue.

Le premier nouveau conte de Perrault ajouté au recueil de 1697, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, reconfigure *La Gatta Cennerentola*, sixième *cunto* de la première journée de l'ouvrage Basile, mais constitue en même temps une réponse à *L'Adroite Princesse* de Lhéritier. Ce dialogue intertextuel est rendu plus complexe encore par le fait que *L'Adroite Princesse* reconfigure de son côté *Sapia Liccarda*, quatrième conte de la troisième journée de Basile. Lorsque Perrault y répond par *Cendrillon*, il y répond donc aussi par une autre façon de recourir à l'auteur napolitain. Les deux auteurs français mettent ainsi en dialogue leurs façons différentes de raconter l'histoire d'une jeune femme en difficulté, mais ils confrontent aussi et en même temps leurs façons de récrire et d'adapter le *cunto* napolitain au contexte français de la fin du siècle²⁴.

Dans le recueil de 1697, l'académicien poursuit aussi cette expérimentation générique par le biais du deuxième conte ajouté, *Riquet à la houppe*. Celui-ci reconfigure, autant sur le plan intertextuel que générique, *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole* publiée en 1696 par Catherine Bernard. Perrault fait du *conte galant* enchâssé dans la nouvelle espagnole de Bernard une « Histoire ou Conte du temps passé. Avec des Moralitez ». Le caractère expérimental de cette transformation générique n'a certainement pas échappé aux lecteurs et lectrices contemporains amenés à comparer les deux variations génériques²⁵.

La poursuite du dialogue

Cette expérimentation fascinante autour des contes et de leurs différentes formes et fonctions se poursuit dans les quatre tomes des *Contes des fées*. Par Mme D*** que Marie Catherine d'Aulnoy publie seulement trois mois après la parution des *Histoires ou Contes du temps passé* chez le même éditeur, Claude Barbin. Familière des ouvrages d'Apulée, de Straporalà et de Basile et de La Fontaine, d'Aulnoy saisit aussitôt la signification programmatique du dialogue intertextuel et de l'expérimentation générique menés par Perrault et Lhéritier. Elle y répond, entre autre, par *Finette Cendron* dont le nom amalgame sans détours les noms de la Finette de Lhéritier et de la « Cendrillon-Cucendron » de Perrault. *Finette Cendron* est une réponse parodique et une contreproposition à la fois à *Cendrillon* et à *L'Adroite Princesse*. D'Aulnoy répond à Perrault et à Lhéritier non seulement sur le plan

²⁴ Mon étude comparative, intitulée « Cendrillon palimpseste », analyse ces relations complexes en incluant *Finette Cendron* de Marie-Catherine d'Aulnoy et *Aschenputtel* des Grimm dans *Pour une comparaison différentielle. Mythes et contes*, op. cit.

²⁵ Voir *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 48-49.

de l'histoire racontée, mais aussi sur le plan du choix générique. Elle crée une variation générique significativement différente qu'elle désigne comme des *Contes des fées*. Par Mme D*.

L'expérimentation générique au sein de la communauté discursive se poursuit lorsque, un an plus tard, Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat, publie les *Contes de fées* (1698) et les *Histoires sublimes et allégoriques, dédiés aux Fées Modernes* (1699). Les ouvrages des écrivaines désignées par elle comme les « Fées modernes », élaborent en effet, comme Perrault, des formes et des variations génériques nouvelles et originales en dialoguant avec les textes d'Apulée, de Straparola, de Basile et de La Fontaine et d'autres encore. Si l'on veut analyser cette interaction constitutive de la création des contes à la fin du XVII^e siècle, il importe de prendre au sérieux les différences génériques explicitement signalées par les auteurs eux-mêmes dans les titres de leurs recueils, au lieu de les amalgamer dans une seule classe appelée « conte de fées littéraire ». L'héritier crée des *nouvelles satyriques* ou *héroïques*, d'Aulnoy des *contes DES fées*, de Murat des *histoires allégoriques et sublimes* ainsi que des *contes DE fées*, au même titre que Perrault avait inventé la variation générique des *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez*. Leurs écrits s'inscrivent, comme les siens, dans des projets discursifs et esthétiques précis qu'il importe d'analyser et de différencier à la fois dans leur singularité et dans leur intense interaction, comme Bakhtine l'a préconisé.

Marie-Jeanne Lhéritier, Marie Catherine d'Aulnoy et Henriette Julie de Murat poursuivent ensemble ce jeu complexe de l'expérimentation générique et du dialogisme intertextuel en inventant à leur tour de nouvelles combinaisons intertextuelles et de nouvelles formes scénographiques et génériques selon leurs propres projets discursifs et poétiques respectifs. Se répondant les uns aux autres, souvent de façon ironique et sur un mode méta-narratif, les contes et nouvelles des écrivains français de la fin du XVII^e siècle constituent ainsi un corpus de nouvelles formes génériques et d'intrigues d'une grande densité intertextuelle. L'extraordinaire potentiel sémantique de ce corpus sera exploré et soumis à d'innombrables variations lors de son passage dans les cultures italienne, anglaise et allemande. Sur ces palimpsestes s'inscriront non seulement les contes de Jeanne Marie Le Prince de Beaumont, qui les reconfigure selon les principes éducatifs préconisés au XVIII^e siècle, mais aussi nombre de *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm²⁶.

Ce processus dialogique de reconfiguration et d'expérimentation générique 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 contes des Grimm sont une autre étape importante dans le dialogue interculturel et interlinguistique entre genres et recueils qu'une analyse comparative intégrant les présupposés bakhtiniens permet de percevoir. Elle démontre la pertinence de l'affir-

²⁶ Le numéro 9 de la revue *Féeries* s'attachera sous ma direction à explorer cette suite de l'expérimentation générique et du dialogisme intertextuel.

mation de Todorov selon laquelle Bakhtine s'est trouvé amené « à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé à se situer »²⁷, ainsi que, plus largement, la puissance heuristique de la pensée de Bakhtine que Marc Hersant et Chantal Liaroutzos se sont proposés de mettre en évidence dans le présent ouvrage.

²⁷ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, op. cit., p. 8.